



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2011

Maria Emiliania Silva

**A rabeca chuleira,
etnografias, contextos e tocadores**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2011

Maria Emiliana Silva

**A rabeca chuleira,
etnografias, contextos e tocadores**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria do Rosário Pestana Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Professor Doutor Paulo Maria Ferreira Rodrigues da Silva
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal

Professora Doutora Maria de São José Côrte-Real Gonçalves Ferraz de
Oliveira Soeiro de Carvalho
investigadora auxiliar da Universidade Nova de Lisboa (Arguente Principal)

Professora Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana
professor auxiliar convidado da Universidade de Aveiro (Orientadora)

agradecimentos

Deixo aqui a minha gratidão para com António Alves, que desde o início das minhas visitas de trabalho de campo me contou a sua vida e me ajudou pacientemente a perceber mais sobre a rabeca e a chula. Agradeço também à sua família que, amavelmente, me acolheu e ajudou neste trabalho.

Agradeço a todos os meus colaboradores, em especial a Manuel Ilídio Pinheiro, Diana Azevedo, Pedro do Fernandinho e Vasco Monterroso, que apaixonadamente me descreveram aspectos da vida musical na Serra da Aboboreira.

Agradeço também aos meus pais, por me incutirem o gosto e curiosidade pela tradição musical no nosso país.
Agradeço ao meu irmão a ajuda nas transcrições e análise de chulas e pelas muitas conversas sobre rabeca.
À tia Miralda agradeço os sábios conselhos.

Ao João Castro deixo um grande obrigada pelo apoio e carinho e pelo cuidado a fazer as filmagens do meu trabalho de campo.

Por último, um agradecimento especial à professora Rosário Pestana, pela sua paciência e sabedoria que tanto me enriqueceram.

palavras-chave

Rabeca chuleira, chula

resumo

Esta investigação propõe-se a estudar a rabeca chuleira, um cordofone popular português que perdeu protagonismo, ao longo do século XX. Começo por explorar a bibliografia produzida sobre esse instrumento musical, assim como sobre a chula, um género performativo em que a rabeca desempenhava um papel central. Ao longo da dissertação são descritas algumas geografias da rabeca, contextos de chula, papel dos rabequistas nas performances, aspectos da morfologia, técnica, aprendizagem do instrumento e tocadores.

Recorri ao trabalho de campo como principal metodologia, para responder a questões sobre a rabeca chuleira e para aprender a tocá-la com um detento da tradição. Este trabalho centra-se, por isso, na história de vida do último tocador de rabeca chuleira, que tocou com diferentes gerações de tocadores de chula, em contexto espontâneo e em contextos da folclorização.

keywords

rabeca chuleira, chula

abstract

This research proposes to study the rabeca chuleira, a popular Portuguese stringed instruments that has lost prominence over the twentieth century. I begin by exploring the bibliography on this musical instrument, as well as the chula, a performative genre in which the rabeca has a central role. Along the dissertation we describe some of the rabeca geographies, chula contexts, the role of rabequistas in the performances, aspects of morphology, technique, learning the instrument and players.

I resorted to fieldwork as the main methodology to answer questions about the rabeca chuleira and learn to play it with a tradition keeper. This work focuses therefore on the life story of the last rabeca chuleira player, who played with different generations of chula players in the context of spontaneous and folklorization.

Índice

Introdução	3
Capítulo 1. Problemática, enquadramento teórico e metodologia	6
Capítulo 2. A rabeca chuleira na etnografia musical em Portugal	11
<i>Instrumentos Musicais Populares Portugueses</i> , de Ernesto Veiga de Oliveira, 1964, 1982 e 1986.....	12
<i>Tunas do Marão</i> , de José Alberto Sardinha, 2005.....	18
Tocadores Portugal – Brasil, sons em movimento, de Lia Marchi, 2006.....	19
“Rabeca”, João Ricardo Pinto, 2010.....	20
Rabecas chuleiras: de instrumentos performativos a objectos de museu	21
Construtores de rabeca.....	25
Rabequistas.....	27
Em síntese.....	29
Capítulo 3. A rabeca no contexto da chula.....	31
Capítulo 4. História de Vida	63
António Alves: tocador de rabeca	64
A rabeca chuleira de António Alves.....	74
O processo de ensino e aprendizagem de António Alves.....	75
O meu processo de aprendizagem da rabeca chuleira.....	78
Em síntese.....	88
Capítulo 5. Outros lugares da chula e da rabeca chuleira.....	91
A chula e a rabeca na serra da Aboboreira.....	92
A rabeca e a chula em Ovil, Campelo e noutras localidades do concelho de Baião... 94	
A rabeca e a chula na freguesia de Carvalho de Rei.....	96
A rabeca e a chula na freguesia de Travanca do Monte	108
A rabeca e a chula na freguesia de Tabuado	109
Em síntese.....	109
Conclusão.....	110
Bibliografia.....	117
Filmografia	120
Discografia.....	121
Outras fontes	121
Índice de entrevistas.....	122
Anexos.....	123
Anexo 1 João Ribas.....	123
Anexo 2 Neves e Mello	123
Anexo 3 Neves e Campos	124
Anexo 4 Pimentel.....	128
Anexo 5 Leça.....	129
Anexo 6 Correia Lopes	131
Anexo 7 Vergílio Pereira	132
Anexo 8 Rebelo Bonito.....	133
Anexo 9 Fernando Pires de Lima.....	147
Anexo 10 Giacometti.....	156
Anexo 11 Ernesto Veiga de Oliveira.....	157
Anexo 12 José Alberto Sardinha	158

Anexo 13 Arquivo pessoal de Vasco Monterroso	160
Anexo 14 Figuras	162
Anexo 15 Exemplos Musicais	168

Introdução

Esta dissertação tem como objectivo compreender e registar o papel da rabeca chuleira na vida do último tocador de Baião, António Alves.

O meu percurso individual, enquanto violinista, já se cruzara, anteriormente, com diferentes experiências fora do contexto da música erudita, tais como: a música de matriz rural no quadro da folclorização e de processos de revivalismo (íntegro há doze anos o grupo de música tradicional portuguesa *A Par d'Ilbós*) e o teatro popular, tendo tocado, inclusive em orquestras de teatros amadores e desenvolvido um estudo sobre o “Teatro popular com música: Uma perspectiva sobre esta tradição dos concelhos de Estarreja e Murtosa”, no âmbito da licenciatura.

O interesse por este instrumento popular português foi espoletado durante a minha actividade como professora de violino na Escola de Música Tradicional da Associação D'Orfeu (EMtrad): duas alunas trouxeram uma rabeca do Rancho Folclórico - “Os Serranos” - de Águeda, a fim de eu lhes ensinar a tocar este instrumento, dada a proximidade com o violino. Apesar das semelhanças físicas evidentes entre o violino e a rabeca, questionei-me sobre a legitimidade de aplicar a técnica de violino no ensino aprendizagem da rabeca (ainda que as referidas alunas tenham trazido a rabeca afinada como o violino). Decidi-me, então, a conhecer melhor esse instrumento e a aprender a tocar rabeca com rabequistas detentores desse saber.

A rabeca chuleira destaca-se dos outros cordofones populares portugueses pelo facto de não ter sido alvo nem de investigação sistemática, nem de processos de revivificação. Inclusive, desapareceram os contextos performativos em que emergia e o último tocador já conta uma idade avançada. Ao passo que outros cordofones identificados como “populares portugueses” por Ernesto Veiga de Oliveira, em 1964, foram objecto de sucessivas acções de “recuperação” e documentação, quer no domínio da folclorização, ainda durante o Estado Novo (Castelo-Branco 2003), quer depois de Abril de 1974, no processo revivalista que emergiu em torno dos Grupos Urbanos de Recriação (Lima 2000), a rabeca chuleira não conquistou o mesmo interesse.

No encontro “Tocar de Ouvido”, organizado pela Associação Pédexumbo, o qual é uma referência na última década na promoção e ensino de instrumentos populares portugueses, apenas teve uma oficina de rabeca chuleira no ano de 2003. Entre 2004 e 2006 este encontro não se realizou, e, em 2007, o rabequista convidado (Bernardo Ribeiro)

encontrava-se doente devido à idade avançada e não realizou a oficina de rabeca, onde a sua presença era esperada. Assim, não houve continuidade na transmissão de saberes.

Descobrir tocadores e aprender com eles foi o primeiro passo para a exploração desse conjunto de questões. António Alves, natural de Ovil, concelho de Baião, o último tocador de rabeca, em contexto espontâneo, desta região, foi não só o detentor da tradição que auscultei repetidas vezes, como também foi o meu colaborador na construção do conhecimento sobre a rabeca e os seus contextos de emergência. Sobre ele, elaborei uma história de vida, como adiante explicitarei. O passo seguinte consistiu em levantar o conhecimento, anteriormente, produzido sobre este instrumento.

Esta dissertação enquadra-se, temporalmente, no período entre 1964 e 2011. A primeira baliza temporal corresponde à edição do livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Ernesto Veiga de Oliveira, publicação que inicia o estudo da rabeca e que, como será explorado adiante, teve um enorme impacto na constituição das tocatas de grupos folclóricos e revivalistas do folclore português. O ano de 2011 corresponde ao final do trabalho de campo que desenvolvi. Todavia, a pesquisa teve de estender-se às primeiras publicações de harmonizações (Ribas 1852) e transcrições musicais (Mello 1872), a fim de conhecer a chula, um género musical, poético e coreográfico em que a rabeca chuleira teve um papel determinante. Relativamente à delimitação espacial, a pesquisa centrou-se nos concelhos de Baião e Amarante, em virtude de António Alves ter aí desenvolvido a sua actividade como rabequista. Contudo, ao longo da dissertação, serão referidas localidades em que a rabeca integrou a actividade musical, que se encontram fora desse âmbito.

Este estudo divide-se em cinco capítulos seguidos de conclusões. No Capítulo 1, intitulado “Problemática, enquadramento teórico e metodologia”, irei, como o título indica, descrever a problemática, que conduziu à elaboração desta investigação e discutir as bases teóricas e metodológicas em que assenta. No Capítulo 2, intitulado “Rabeca chuleira na etnografia musical em Portugal” será apresentada uma síntese crítica das etnografias e outros escritos sobre a rabeca, complementada com a apresentação de dados dos trabalhos de campo que realizei e vivenciei. No Capítulo 3, “A rabeca no contexto da chula”, começo por fazer uma análise das transcrições musicais realizadas por folcloristas e etnógrafos desde o século XIX até 2010, para, de seguida, explorar textos publicados sobre este género. No Capítulo 4, “História de Vida”, apresento uma biografia do rabequista António Alves, elaborada em parceria com o próprio músico, e sustentada na minha experiência enquanto aprendiz de

rabeca. No Capítulo 5, “Outros lugares da chula e da rabeca chuleira”, irei abordar vários rabequistas e as respectivas geografias onde e com quem António Alves esteve envolvido.

Capítulo 1. Problemática, enquadramento teórico e metodologia

Durante o período em que realizei trabalho de campo (2010-11), a rabeca chuleira, um instrumento popular português, segundo Ernesto Veiga de Oliveira (1982), encontrava-se fora do contexto performativo quer no quadro do movimento revivalista, em torno dos Grupos Urbanos de Recriação (Lima 2000) e de mais recentes propostas de recuperação de música tradicional, como a que decorre em encontros e festivais como o 'Tocar d'Ouvido, quer no âmbito do processo de folclorização. Bernardo Ribeiro, um tocador de rabeca chuleira de Carvalho de Rei, havia falecido em 2007. As pessoas e instituições que inquiri indicaram-me aquele que sustentaram ser o último rabequista: António Alves. Apesar de no livro de Ernesto Veiga de Oliveira haver referências quer à rabeca chuleira quer a tocadores e, inclusive, construtores, este instrumento não mereceu a atenção dos processos performativos atrás referidos. Contudo, essa indiferença relativamente à rabeca chuleira contrasta com a constante revisitação quer ao nível da produção teórica quer performativa, que instrumentos como, por exemplo, o cavaquinho tiveram. Se a rabeca não teve a mesma relevância que outros instrumentos “populares portugueses”, quer ao nível do conhecimento produzido, quer ao nível da sua inclusão em grupos de “música tradicional portuguesa”, o que posso aprender em 2011 sobre rabeca? Em que contextos emergiu este instrumento e o que conduziu à sua substituição? Onde? Quem foram os tocadores? Como aprenderam? Como se toca a rabeca? Com esta dissertação pretendo dar resposta a estas questões, nomeadamente através de contacto directo com o último tocador de rabeca chuleira vivo. Ao discriminar a história de vida de um tocador, irei abordar todos os contextos e reportórios da rabeca chuleira, perceber qual o processo de aprendizagem e ensino de rabeca, e saber mais sobre a técnica do instrumento.

É importante deter conhecimento prático de um instrumento, sob pena de este se tornar apenas um objecto de museu, ao não ser integrado nos contextos musicais actuais. Por outro lado, é importante apurar aspectos da técnica do instrumento com os detentores da tradição e compreender qual o papel do rabequista enquanto performer.

Como referente teórico principal desta dissertação destaco o livro *Instrumentos musicais populares portugueses* (1982), de Ernesto Veiga de Oliveira; o artigo “The Cultural Study of Musical Instruments” (2003), de Kevin Dawe e o livro *The Soul of Mbira* de Paul Berliner.

Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990) editou em 1964 o livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Este livro resultou do patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian, em

1960, da “recolha e organização de uma colecção de instrumentos musicais populares portugueses” (Oliveira 1964: 6). Este livro foi um marco na investigação dos instrumentos populares, tendo tido um considerável impacte em processos de revivificação de tradições musicais, e hoje ainda o é, devido à escassez de estudos subsequentes sobre o assunto. Além de ter servido de guia de várias gerações de músicos e investigadores, é a maior fonte de informação escrita sobre a rabeca, sendo por isso uma base essencial do meu estudo individual. Foi com base neste livro que fiz a delimitação espaço-temporal desta dissertação e que descrevo a rabeca como um “cordofone popular português”.

O artigo *Cultural Study of Musical Instruments*, de 2003, de Kevin Dawe, refere o sentido de estudar um instrumento musical nos dias de hoje e de que forma o devemos estudar: juntando a etnomusicologia, a antropologia e os estudos culturais, em vez de fazermos apenas estudos centrados na física do instrumento. Segundo o autor, o estudo de um instrumento deve ser feito juntando as perspectivas científicas e culturais. Neste artigo é referida a circulação de instrumentos à escala global, que os leva a adquirir novos significados em cada novo contexto cultural que encontram, por isso o autor defende que importa estudar de que forma a sociedade molda um instrumento musical ou de que forma a prática de um instrumento pode ser um elemento na reformulação da própria sociedade ou do indivíduo que o toca. Neste estudo irei explorar esta perspectiva a propósito da transposição da Chula de contextos emergentes para o processo de folclorização. Este artigo refere também as apropriações que se fazem no estudo de um instrumento, e no significado que os instrumentos tomam quando saem do seu contexto, como é o caso de quando são expostos num museu. Outro aspecto da apropriação, no caso da rabeca, é o facto de o associarmos sempre ao violino, quer para a descrever, quer na forma de a tocar. Este artigo alerta para factos como este, em que descrever um instrumento, neste caso a rabeca, à imagem de outro que nos é mais familiar, pode levar-nos a conferir significados diferentes ao instrumento. Apesar de a minha formação de base ser violino e de há anos ensinar este instrumento, considereei imprescindível aprender a tocar rabeca, apesar das semelhanças físicas dos dois.

O livro *The soul of Mbira*, de 1993, de Paul Berliner estuda a Mbira, um instrumento tocado pelo pelas pessoas da tribo Shona, do Zimbabué. Este livro é uma referência para mim, por ser uma etnografia centrada no estudo de um instrumento, tal como a minha dissertação. É também importante para mim porque o autor não estudou apenas a morfologia do instrumento, procurando entendê-lo como um todo: relação do instrumento com a sociedade e a sua importância, relação do instrumento com o músico, relações entre músicos,

reportórios, etc. Este autor recorreu ao trabalho de campo para compreender o instrumento e para saber tocá-lo, através de um envolvimento directo entre investigador e músicos. Berliner aprendeu a tocar Mbira com um grupo de músicos profissionais, Mhuri yekwaRwizi, estudando com eles e ouvindo muitas das suas performances, até ao ponto de também poder apresentar-se em performances com eles (Berliner 1993, xv).

Para este autor a etnomusicologia é multidisciplinar, envolvendo pesquisas dos aspectos culturais da música e, também, dos aspectos históricos, folclore, poética, processo de aprendizagem do instrumento, análise musical e significado do instrumento na vida dos músicos e na cultura local (*Ibid.*). Ao longo do meu trabalho de campo procurei também diferentes perspectivas da rabeça chuleira, entrevistando não só músicos como os seus familiares, pessoas de diferentes gerações, focando por exemplo os processos de ensino aprendizagem, análise de algum reportório e tentando compreender o papel dos rabequistas nas localidades onde estavam inseridos.

Este livro relata muitas histórias de trabalho de campo, onde procurei ensinamentos para a minha experiência pessoal. Berliner teve algumas dificuldades, algumas delas comuns em trabalho de campo, especialmente porque na cultura Shona o conhecimento é um privilégio privado, que só é partilhado quando existe confiança para tal. Efectivamente, ao longo da sua aprendizagem em trabalho de campo, recebeu informação falsa ou confusa sobre este instrumento, vindo a constatar que só recebia a informação que a comunidade lhe queria dar. Foram necessários seis anos de pesquisas, três viagens a África e muitos testes, para lhe confiarem os conhecimentos sobre a Mbira. Para eles a tradição oral é tratada como um importante conhecimento, que não se dá a todos, nem se pede para aprender: “What is with an old man is not to be asked for; he gives what he likes” (Berliner 1993, 7).

A Mbira apresenta diferentes funções sociais, demonstrando, por exemplo, o estatuto social do seu tocador (Berliner 1993, 15). Na cultura Shona, a música é exposta de diversas formas às crianças ao longo do seu crescimento, para que não se percam as tradições locais. Existe uma forte preocupação: se não houver exemplo, as crianças poderão deixar morrer este instrumento (Berliner 1993, 20).

Outro aspecto peculiar dos tocadores de Mbira é a relação que têm com o instrumento: a música é vista como a voz do músico, a relação física do instrumento com o músico, relação espiritual, etc. Assim procurarei também compreender a importância que a rabeça assumiu na vida dos tocadores, em especial de António Alves, em quem foco a minha atenção.

Neste livro é estudada uma cultura muito diferente da que eu investiguei, no entanto, encontrei vários pontos em comum, como o caso da relação dos músicos entre si e na sociedade. A Mbira tem uma importante função religiosa na cultura Shona, estando associada a temas de magia e dimensão espiritual (Berliner 1993, 16). Nos concelhos em que foquei a minha pesquisa notei que os tocadores tinham reputação de bons músicos, eram remunerados em função dessa reputação, eram distinguidos tocadores profissionais de iniciantes e existia competitividade entre alguns tocadores.

O artigo “Casting Shadows: Fieldwork is dead! Long live fieldwork!”, do livro *Shadows in the field*, de 2008, de Gregory Braz e Timothy Cooley, fala da história do trabalho de campo desde que começou até aos dias de hoje. Relativamente à actualidade, o livro destaca a importância da interacção cara a cara numa pesquisa, da prática e experiência da vida musical daqueles que estamos a estudar e do estabelecimento de relações dialógicas para a produção de conhecimento, propostas que procurei seguir ao longo da minha pesquisa. Os autores lembram também que nos dias de hoje a observação/participação virtual, via internet pode ser igualmente válida, tendo em conta os seus benefícios para o trabalho de campo tradicional, como por exemplo a pesquisa inicial de um trabalho, a partilha de informações e ficheiros via internet ou mesmo conversações online. De facto, a Internet foi um meio usado por mim para aceder a informação, como será patente mais adiante. No entanto, nunca são dispensadas as várias visitas de trabalho de campo onde, no caso de um instrumento deve ser dada atenção à experimentação do instrumento. O autor refere mesmo que devemos experienciar a vida de quem estamos a estudar. Este texto deu-me uma perspectiva de como devia encarar o trabalho de campo: fiz inúmeras visitas a diversas pessoas, mas, depois centrei as últimas visitas em António Alves, com quem pude aprender, do ponto de vista prático, o que era e como se tocava a rabeca chuleira.

O trabalho de campo foi, então, a principal metodologia de investigação usada nesta dissertação, através da observação participante (realizei entrevistas, que gravei em formato áudio e vídeo, registei em fotografia e, por vezes, acompanhei no violino António Alves na rabeca chuleira) e em observação não participante. Numa primeira fase da procura por rabequistas e rabecas, recorri a relatos e contacto com juntas de freguesia e ranchos folclóricos, para depois começar as visitas de trabalho de campo onde recebi informações mais específicas e detalhadas. Apenas encontrei um rabequista vivo, António Alves, em quem centrei a minha investigação, a quem coloquei todo o tipo de questões relacionadas com a sua vida de tocador, com a performance da Chula e sobre a rabeca. Tomei conhecimento deste

rabequista através de entrevista ao presidente da junta de freguesia de Carvalho de Rei e através de uma filmagem de Alves a tocar, realizada em 2010 por Tiago Pereira. Para mim, o mais importante nesse trabalho de campo foi poder ver e ouvi-lo tocar, aprender com ele, ouvir as suas explicações sobre o instrumento, técnica e o todas as histórias em volta da sua vida: músicos que conheceu e com que tocou num contexto de chula.

Procedi à elaboração de uma história de vida de António Alves, como método de pesquisa e meio de divulgação de dados. A história de vida, enquanto metodologia, insere-se no quadro dos estudos qualitativos. Este método vem a ser explorado em diferentes áreas do conhecimento, possibilita a aproximação entre pesquisador e as pessoas em estudo (Spindola e Rosangela 2003, 119). Assumindo, por isso, a dimensão subjectiva do conhecimento. Enquanto recurso para a construção de conhecimento, a história de vida começou, ainda no século XIX, por conquistar centralidade, sobretudo no âmbito do jornalismo, tendo como alvo figuras que, sendo singulares, conquistaram, aos olhos do jornalista, um carácter exemplar. Essas histórias de vida referiram-se tanto a figuras ilustres e tutelares, como a figuras até aí anónimas (Neves, 1997, cit. in Tinoco 2004, 2). Ainda no século XIX, a etnografia e a antropologia socorreram-se deste método científico para o levantamento de práticas e costumes de culturas minoritárias ou em vias de desaparecimento (Tinoco 2004, 2). Também ciências como a psicologia e a psicanálise têm recorrido a este método. Contudo, será no século XX e com os estudos desenvolvidos na escola de Chicago, junto de comunidades imigrantes nessa cidade, que a história de vida passou a ser aplicada de modo sistemático. A consciência da complexidade das realidades humanas em estudo levou à procura de métodos plurais que dessem respostas mais ajustadas ao dinamismo e hibridismo das sociedades. As questões que se colocam a este método prendem-se com a representatividade dos dados recolhidos, uma vez que estão centrados numa pessoa e no investigador que com ela colabora. A resposta a essas questões prende-se com a qualidade do conhecimento produzido através de uma abordagem compreensiva. De facto, a história de vida e as biografias permitem uma aproximação às “condições de vida que os sujeitos sociais experimentaram na sua diversidade afectiva e emocional” (Esteves 1995, 43).

As outras metodologias usadas nesta investigação foram a pesquisa bibliográfica, nomeadamente em partituras de cancioneros, e a pesquisa em colecções de instrumentos, públicas (como o caso do Museu da Música) e particulares.

Capítulo 2. A rabeca chuleira na etnografia musical em Portugal

Em Portugal, a canção foi o género mais visitado pelos colectores. Assim como noutros países da Europa, este enfoque começou por ser devedor ao interesse pela poesia oral (Myers 1993, 133). Aliás, a primeira colecção de transcrições musicais realizada em Portugal, intitulada *Músicas e Cantigas Populares*, da autoria de Adelino Neves e Melo, publicada em 1872, decorre dessa transferência de interesse da poesia para a música, tendo sido, segundo Leite de Vasconcelos, provavelmente inspirada no *Cancioneiro Popular* de Teófilo Braga (Pestana 2010, 763). Os instrumentos musicais e a música instrumental só serão alvo de inquirição sistemática a partir da implantação da República, em 1910.

Neste capítulo, começo por fazer um levantamento das características, contextos, construtores e geografias da rabeca chuleira, a partir dos estudos de cariz etnográfico, publicados em Portugal e também no Brasil. De seguida, apresento uma lista de rabecas, de construtores de rabeca e de rabequistas, que resultaram da pesquisa bibliográfica e de um levantamento realizado, em trabalho de campo, e pesquisa na Internet.

Chansons et Instruments Reseignements pour l'étude du Folk-lore Portugais, de Michel'Angelo Lambertini (s.d.)

Logo após a implantação da República, sabendo que estava a ser feito o arrolamento dos objectos dos paços e conventos, Michel'Angelo Lambertini perguntava ao ministro das finanças, Miguel Relvas, o que pensava fazer com os instrumentos musicais (Palma 2007, 4). Segundo Victor Palma, um dos técnicos que, no Museu da Música, tem estado a estudar o acervo de Lambertini,

“Era evidente a preocupação do músico, pelas consequências futuras de se perderem os instrumentos musicais neste processo de inventariação e recolha de peças existentes nos edifícios pertencentes ao Estado. Era igualmente uma oportunidade única de, ainda envolvidos pela incipiente República, e pelo papel fundamental de José Relvas, ministro das finanças entre 1910 e 1911, tentar levar a cabo a “...criação d’um Museu Instrumental, anexo ao Conservatório.” (*Ibid.*,10).

De facto, durante dois anos, Lambertini procedeu à inventariação e aquisição de instrumentos, tendo reunido a maior colecção da época e publicado, cerca de 1914, o primeiro

estudo sobre instrumentos populares: *Chansons et Instruments Renseignements pour l'étude du Folk-lore Portugais*. Segundo Salwa Castelo-Branco, em 1910, Michel'Angelo Lambertini

“foi incumbido pelo governo da Primeira República de reunir uma colecção de instrumentos musicais provenientes dos antigos palácios reais e dos antigos conventos estatizados, com vista à constituição de um museu instrumental” (1910, 654-5), projecto que deu origem à colecção de instrumentos musicais, actualmente no Museu da Música, em Lisboa.

Na classificação desse acervo, Lambertini não criou tipologias para os instrumentos que permitissem uma abordagem diferenciada. Os instrumentos musicais surgem, nessa colecção, associados a uma região, mas não são caracterizados segundo aspectos de funcionamento ou material (Palma 2007, 14). Aliás, poucos estudiosos na época, se detiveram com essa preocupação. Lembro que a classificação de instrumentos, proposta por Hornbostel-Sachs em *Systematik der Musikinstrumente*, ainda não tinha sido editada e que, até então, vigorava em circuitos restritos o esquema desenvolvido por Victor Mahillon no final do século XIX, resultante do *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Music de Bruxelles* – onde o autor propunha uma classificação segundo os princípios acústicos accionados na produção do som.

No entanto, é de salientar que nesse estudo sobre instrumentos musicais portugueses, Lambertini não faz nenhuma referência à rabeca chuleira. O autor aborda a chula e não faz nenhuma referência ou alusão ao uso de rabeca chuleira, ao contrário de outros autores.

***Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Ernesto Veiga de Oliveira, 1964, 1982 e 1986.**

É necessário esperar cinquenta anos para que um novo estudo sobre os instrumentos populares fosse editado em Portugal. Refiro-me ao livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, do etnólogo portuense, Ernesto Veiga de Oliveira, publicado em 1964 e reeditado numa versão ampliada em 1982. Segundo a etnomusicóloga Susana Sardo, o estudo de Ernesto Veiga de Oliveira resultou da iniciativa da Comissão de Etno-Musicologia, da Fundação Calouste Gulbenkian, na intencionalidade de elaborar um atlas dos instrumentos musicais populares (Sardo 2009, 448). Esta obra teve um enorme impacte na vida musical portuguesa (*Ibid.*), sobretudo na constituição das tocatas de Grupos Urbanos de Recriação, como a Brigada Victor Jara (Lima 2000).

Conhecedor da classificação proposta por Hornbostel e Sachs, Ernesto Vieira de Oliveira compreendeu a rabeca chuleira no quadro dos cordofones. No capítulo “Panorama músico-instrumental Português”, o autor aborda a rabeca chuleira quando refere costumes musicais compreendidos entre Douro e Minho até ao Porto, de Vila Real até à Serra transmontana, Beira litoral e terras de Viseu, caracterizando esta delimitação geográfica pela predominância de cordofones. O autor volta a referir-se à localização da rabeca na parte II deste livro, no capítulo da rabeca, inserido nos cordofones, especificando agora com mais precisão os lugares de emergência:

“centrada em Amarante, que vai do Douro, Guimarães, Lousada e Santo Tirso” , e “região centrada em Amarante e que atinge terras de Basto, e os concelhos do Baixo Tâmega e Douro, Marco de Canaveses, Baião, Mesão Frio, Penafiel e Paredes, Lousada e Santo Tirso (Oliveira 1982, 57, 62 e 224).

No entanto, o autor refere que a rabeca se encontra não só nestas regiões do país, mas também na Região Autónoma dos Açores.

Segundo Vieira, a rabeca integra os conjuntos musicais denominados, localmente, “*rusgas, ruscadas, tocatas, festadas, rondas, estúrdias, súcias*, etc.” (Vieira *cit. in* Oliveira 1982, 65). No referido livro, a rabeca chuleira, além de ser associada a esses grupos musicais, é, também, associada à chula. O autor sustenta que

“relacionado com ela [chula], se encontra um instrumento específico, que é propriamente a alma dessa chula e lhe confere o tom especial que a caracteriza: a *rabeca chuleira*, *rabela* ou *ramaldeira*, violino popular de braço muito curto e escala muito aguda, que é o principal instrumento melódico do conjunto. (Oliveira 1982, 63)

Segundo o autor, a tocata da chula, além da rabeca, integrava a viola de tipo amarantino, o violão, um tambor, ferrinhos, um cantor e uma cantora (“cantam em modo de desafio”) (Oliveira 1982, 64). A documentar este argumento, o autor inclui duas transcrições musicais e gravações sonoras da rabeca chuleira no contexto da chula. (cf. Anexo 15 Exemplos musicais 1 e 2)



Exemplo musical 1: Excerto da transcrição da “Chula de Tabuado” in Oliveira 1982, 298

Exemplo musical 2: Excerto da transcrição da “Chula de Arnoia” in Oliveira 1982, 294

Os exemplos musicais acima transcritos foram coligidos, respectivamente, entre 1960 e 1963, na freguesia de Tabuado (concelho de Marco de Canaveses) e na freguesia de Arnoia (concelho de Celorico de Basto). Nos exemplos acima transcritos, podemos observar a interdependência da rabeca com a viola, cujas partes alternavam passagens melódicas contrastantes (entre os dois instrumentos) com outras em uníssono, tendo a viola um papel melódico e harmónico e a rabeca, exclusivamente, melódico. O autor publica duas fotografias de rabecas, as quais associa a tipos distintos, originários de duas localidades: a “rabeca chuleira” do construtor Guilherme Almeida de Sousa Sarmento, da freguesia de Loivos do

Monte, concelho de Baião, e a rabeca “de Arnoia”, do concelho de Celorico de Basto, da qual não identifica o construtor e cuja caixa é ainda menor do que a da primeira.

Para além de distinguir estes dois tipos de rabeca, o autor refere que a utilização popular do termo rabeca é comumente utilizado para referir o violino:

“Sem dúvida o violino, por toda a parte, veio ocupar o lugar das velhas violas de arco ou das rabecas, e conhecemos inúmeras representações destes instrumentos que atestam o seu uso entre nós desde tempos remotos; mas, na realidade, esta é, em Portugal, a designação popular de violino, e não cremos que a razão linguística tenha aqui grande peso.” (Oliveira 1982, 226)

Ernesto Veiga de Oliveira sustenta que a origem da rabeca chuleira, apesar de incerta, pode encontrar-se no rabel mourisco ou rabeca medieval:

“Poder-se-ia pensar na hipótese de uma sobrevivência do rabel mourisco, ou da rabeca medieval¹, que se teria popularizado depois do aparecimento do violino, e que, sendo mais tarde absorvida por este, conservara, nesta região, do instrumento originário, as proporções e o nome”. (Oliveira 1982, 225)

Segundo o autor, a rabeca chuleira é um instrumento que terá surgido, eventualmente, entre os séculos XVII e XVIII:

“A rabeca rabela ou chuleira parece-nos um instrumento recente, que representa a modificação do violino vulgar, popularizado certamente apenas no decurso dos séculos XVII ou XVIII.” (Oliveira 1982, 226).

Ernesto Veiga de Oliveira justifica a construção deste instrumento, semelhante ao violino, mas com o braço curto e o registo agudo, sustentados no gosto das pessoas, nas referidas regiões, por esta sonoridade:

“É conhecido o gosto do nosso povo, sobretudo da região de Entre Douro e Minho, pelas vozes sobreagudas, quase gritantes. [...] E é então natural que alguns tocadores tivessem a ideia de arranjar um instrumento que, conservando a estrutura fundamental, a técnica e a afinação do violino, fossem já, por si só, por meio de um braço reduzido, ainda mais alto que o violino” (*Ibid.*)

O autor sustenta a ideia de que o braço da rabeca foi sendo encurtado, gradualmente, até alcançar o tamanho actual. Na sua perspectiva, inicialmente seria mais comprido do que hoje:

¹ Segundo Ernesto Veiga de Oliveira, o *Rebec* é um cordofone medieval, documentado a partir do séc. XI. Tem um arco curvo e curto, uma caixa em forma de amêndoa alongada, o tampo inferior é rombudo e o superior é liso, tinha três cordas afinadas em quintas. (Oliveira 1982, 225)

“Em épocas mais recuadas, parece que as rabecas chuleiras tinham um braço sensivelmente mais comprido, e que, conseqüentemente, a sua escala pouco mais aguda era que a do violino vulgar” [...] “Indica-se mesmo, com precisão, que essas rabecas eram três ‘pontos’ mais altos do que o violino vulgar” (Oliveira 1982, 225).

O autor estima que, no final do século XIX, o tamanho da rabeca fosse o que hoje conhecemos. Ernesto Veiga de Oliveira baseia essa suposição, referindo um construtor que seria afamado na época, Guilherme Almeida Sousa Sarmento², do concelho de Baião:

“No ultimo quartel do séc passado [séc. XIX], aparece em terras de Baião [Ervedal, Loivos do Monte] um construtor afamado, Guilherme Almeida de Sousa Sarmento, ou Guilherme do Ervedal, que reduz cerca de 3cm o braço dessas rabecas anteriores e cria o tipo que depois se torna corrente naquelas paragens; grande parte das rabecas que hoje se encontram por ali são mesmo da sua autoria. De resto, essa tendência para o encurtamento do braço persiste, como meio de elevar o tom da chula, que se quer gritante.” (*Ibid.*, 225)

As rabecas deste construtor seriam feitas de madeiras tão nobres como as do violino e seriam muito decoradas:

“As rabecas chuleiras são geralmente muito decoradas, com embutidos e incrustações em madrepérola. Em especial as de Guilherme Sarmento são notáveis nesse aspecto, com o fundo e as costilhas normalmente em sicomoro, como os dos violinos, frisos e pontos de pau-preto, embutidos delicadamente no rebordo do tampo, o estandarte florido de ramalhetes de madrepérola, etc. (*Ibid.*)

Além do construtor Guilherme de Almeida Sarmento, são referidos construtores em Anquião (Baião) e em Unhão (Felgueiras) com os quais o autor não chegou a contactar, em virtude de já terem falecido. O autor afirma ainda que, muitas vezes, são os próprios tocadores a fazer as suas rabecas e explica que não obedecem a uma medida fixa:

“Estes instrumentos são feitos pelo violeiros, citadinos ou locais, por encomenda, e até, não raro, pelos próprios tocadores, quando são habilidosos [...] eles não obedecem a um padrão fixo regular, e conforme os desejos dos tocadores, mostram medidas um pouco variáveis.” (*Ibid.*)

No capítulo dedicado à rabeca chuleira, do livro que venho a citar, é apresentada uma descrição da morfologia que Oliveira observou quando fez trabalho de campo:

“A rabeca agora existente tem a caixa semelhante à do violino, com medidas gerais de cerca de 50cm de comprimento por 20cm de largura, e apenas um braço extremamente curto, com 17 a 21cm da pestana ao cavalete, 13 a 17 de escala, e 3 (e hoje menos) a 5 da pestana à ilharga [...] Segundo os construtores da região, da

² A rabeca chuleira, fotografada por Ernesto Veiga de Oliveira, foi construída por Guilherme Almeida Sousa Sarmento.

pestana ao cavalete, na rabeca chuleira, a distância não deve ser maior que o comprimento da ponta do polegar à do indicador abertos.” (Oliveira 1982, 224)

Quando refere a morfologia deste instrumento, Ernesto Veiga de Oliveira, distingue a rabeca de Arnoia, concelho de Celorico de Basto, que é menor que a anteriormente referida:

“Em Celorico de Basto, porém vimos rabecas com a caixa extremamente pequena, com menos de 30cm de comprimento por 12 a 15 de largura, com apenas 7 na cinta, e cerca de 18 da pestana ao cavalete. [...] As pequenas rabecas de Celorico de Basto, de fabrico local, são de madeiras mais pobres, da flora regional; em Arnoia por exemplo, vimos uma em que o tampo era de pinho e o fundo de cerejeira, bem como o cravelhal, as costilhas de hera, o estandarte, cravelhas e escala, de buxo. (*Ibid.*)

O autor defende o argumento de que a afinação da rabeca chuleira é a mesma do violino, mas “uma oitava mais alta” (*Ibid.*). Para tocar nesse tom, tão agudo, o violão, que acompanha a rabeca nos grupos instrumentais de chula, tem de tocar com o travessão no 6º e 7º pontos:

“A rabeca e o violão – que é tocado com plectro e ‘assurdinado’, com pestana no 6º e 7º pontos, de forma a elevar a sua escala de acordo com a rabeca [...] O uso da ‘surdina’, que eleva a escala do violão, parece ser também de introdução relativamente recente, e acentua, mais uma vez, essa tendência que se nota cada vez mais insistentemente para o tom agudo tão apreciado na chula.” (*Ibid.*, 64).

No estudo sobre os instrumentos da Região Autónoma dos Açores, Ernesto Veiga de Oliveira agrupa os instrumentos pela sua função lúdica ou pela sua função religiosa. A rabeca enquadra-se no grupo dos instrumentos de função lúdica, nos cordofones pertencentes à tradição europeia e portuguesa. No entanto, o autor refere que este instrumento também é utilizado com funções cerimoniais, como, por exemplo, na ilha de S. Miguel, na Folia do Espírito Santo e na ilha Terceira nos cortejos dos “bodos”. (*Ibid.*, 21). Sobre a técnica deste instrumento, nos Açores, Ernesto Veiga de Oliveira explica que os tocadores usam a primeira posição³ e apoiam a rabeca no ombro, sem a apertarem no queixo. Neste livro são referidos três construtores de rabeca: dois carpinteiros, um da Calendária do Pico e outro da Calheta de S. Jorge e António Aguiar, dos Ginetes.

³ Terminologia usada no violino. Nesta posição não é necessário movimentar a mão esquerda no instrumento.

***Tunas do Marão*, de José Alberto Sardinha, 2005**

José Alberto Sardinha, no livro *Tunas do Marão*, de 2005, dá um grande enfoque à Rabeca chuleira enquanto instrumento de tunas e também por ser utilizado por tocadores das tunas, que faziam parte de outros tipos de grupos musicais, como as chulas (Sardinha 2005, 25).

Segundo Alberto Sardinha, o braço da rabeca foi encurtado por algum tocador que, simultaneamente, era construtor. Essa redução do tamanho do braço, conforme defende, visou alcançar o registo mais agudo, apreciado pelos ouvintes e bailadores de chula: “Continuando no Douro, os tocadores populares, de tanto interpretarem a dita chula, tão em voga, chegaram à conclusão de que, para ser executada, na rabeca, no tom agudo que entendiam mais adequado ao canto e, em geral, mais alegre, para ser apreciado pelos ouvintes e bailadores, haveria de ser encurtado o braço da mesma rabeca. [...] Provavelmente a ideia nasceu de algum tocador, simultaneamente construtor, que um dia experimentou fabricar uma rabeca de braço curto, no que terá sido imediatamente imitado por outros. E assim nasceu, pela mão dos construtores populares da região, muitos deles tocadores nos serões de baile, a rabeca de braço curto, conhecida como rabeca chuleira, ou, por vezes, como rabeca ramaldeira.” (*Ibid.*, 61) Este autor compara o tipo de sonoridade da rabeca com o da “música alta” tocada pelos instrumentos de sopro (*Ibid.*, 63).

Tal como Oliveira já sustentara em 1964, Sardinha refere a utilização do termo rabeca como sinónimo de violino, no contexto da produção musical popular. Contudo, segundo Sardinha, essa utilização indiferenciada dos dois termos - rabeca e violino -, já vinha a observar-se na música erudita:

“Só em 1901 o Conservatório de Música de Lisboa adoptou oficialmente a denominação de violino, em substituição de rabeca, até então consagrado” (*Ibid.*, 221).

Sardinha procurou encontrar a origem do nome rabeca, visando perceber por que se chamava rabeca ao violino no nosso país:

“A sua origem parece encontrar-se no instrumento que os Árabes utilizavam, a que chamavam *rebab*, *rabab* ou *rabel*, palavras que constituem o étimo da nossa rabeca.” (*Ibid.*, 221)

O mesmo autor apresenta uma evidente diferença entre rabeca como violino e rabeca como instrumento de chula, sendo esta última característica das regiões de Baião e Amarante. No sentido de ultrapassar equívocos resultantes da utilização indiferenciada do termo rabeca, sugere as designações “rabeca de música” e “rabeca de chula”, a primeira para fazer referência ao violino e a segunda à rabeca chuleira (*Ibid.*, 224).

José Alberto Sardinha refere a importância dos construtores locais na construção de instrumentos de tuna. Na sua óptica, muitos destes construtores poderiam ter sido também construtores de rabeca chuleira:

“Não deve ser desprezada a importância de modestos construtores locais, que provavelmente terão exercido o papel de relevo no fornecimento dos instrumentos das tunas maronesas, dado que, naquela tempo (estamo-nos a reportar à primeira metade de Novecentos), poucas bolsas rurais teriam capacidade para a compra de instrumentos nas casas de música.” (*Ibid.*, 232)

Tocadores Portugal – Brasil, sons em movimento, de Lia Marchi, 2006

O livro *Tocadores Portugal-Brasil, sons em movimento*, publicado em 2006, por Lia Marchi⁴, foi escrito para divulgar os tocadores, instrumentos e histórias de Portugal e Brasil, nomeadamente, os focos de proximidade entre os dois países:

“haveria de facto ressonâncias nos fazeres musicais e sociais das festas populares e da música tradicional dos dois países?” (Marchi 2006, 14).

Ao longo do livro, a autora divide a atenção entre instrumentos musicais dos dois países, alguns com evidentes semelhanças, e entre os contextos em que esses instrumentos surgem nos dois países, nomeadamente, em romarias. A rabeca surge, neste livro, no capítulo “Músicas e heranças”, no subcapítulo “Instrumentos populares”.

Relativamente à presença da rabeca em Portugal, a autora delimita o uso da rabeca ao Norte do país, mais precisamente no Minho e no Douro, e associa-o ao género chula (*Ibid.*, 68). Lia Marchi remete para o autor Ernesto Veiga de Oliveira a descrição da origem deste instrumento e o uso de braço curto na rabeca. (*Ibid.*).

A mesma autora associa a rabeca a ranchos folclóricos, a grupos de baile, a tunas, às festas na Madeira e às festas do Espírito Santo nos Açores. Segundo Lia Marchi, quando efectuou a pesquisa em Portugal, foi difícil encontrar tocadores de rabeca⁵.

Depois de descrever a rabeca em Portugal, a autora apresenta a rabeca no Brasil, como sendo um instrumento tradicional brasileiro, que inclui variações de formato, madeiras,

⁴ Lia Marchi (n. 1975), natural de S. Paulo, no Brasil, é pesquisadora de práticas musicais tradicionais, produtora e actriz. É graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná e foi professora do curso de Comunicação Social da UFPR. Em 1999 fundou a Olaria Projectos de Arte e Educação, é co-autora do livro *Tocadores – homem, terra, música e cordas*, co-directora dos documentários *Tocadores – Brasil Central* e *Tocadores – Litoral Sul*. (Marchi 2005, 124)

⁵ A autora usa o termo “rabequeiros” e não rabequistas.

técnicas de construção, número de cordas e formas de tocar (*Ibid.*). Lia Marchi refere que o autor José Eduardo Gramani enfatiza essas diferenças de sonoridade entre as várias rabecas do Brasil devido ao seu carácter não padronizado (*Ibid.*, 68 e 69).

Neste livro surgem imagens de diversas rabecas brasileiras e de duas rabecas portuguesas, a de Bernardo Ribeiro e a do Rancho Folclórico “Os serranos”.

“Rabeca”, João Ricardo Pinto, 2010.

No artigo sobre a rabeca, publicado na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, assinado por João Ricardo Pinto, é feita uma nítida distinção entre rabeca - como uma designação coloquial para violino, e rabeca - como um cordofone friccionado, semelhante ao violino na estrutura, afinação e forma de execução, porém de braço mais curto. A morfologia deste instrumento integra uma caixa de ressonância e braço curto, cordas fixas no estandarte por um botão, corpo escavado numa peça única de madeira. (Pinto 2010, 1079). O autor suporta-se no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Ernesto Veiga de Oliveira, para descrever o tamanho e medidas da rabeca: cerca de 50cm de comprimento, 20cm de largura e do braço ao cavalete mede cerca de 17 a 21cm. A escala mede de 13 a 17cm e entre a pestana e a ilhargá tem cerca de 3 a 5cm (*Ibid.*). Tal como Ernesto Veiga de Oliveira, João Ricardo Pinto refere que no século XX começaram a usar-se cordas metálicas, mas que, anteriormente, se utilizavam cordas de tripa ou seda. Os dois autores defendem que a afinação da rabeca chuleira é a mesma do violino (mi⁴, lá³, ré³, sol²), mas uma oitava acima (mi⁵, lá⁴, ré⁴ e sol³) (*Ibid.*).

João Ricardo Pinto associa este instrumento musical ao Noroeste Português e ao género chula (*Ibid.*).

Rabecas chuleiras: de instrumentos performativos a objectos de museu

Na pesquisa de campo que efectuei, indaguei sobre a existência de rabecas, primeiro junto de instituições como os ranchos folclóricos, posteriormente, junto de familiares de rabequistas e, por fim, através de pesquisa na Internet, assim como contacto com coleccionadores de instrumentos. Além do trabalho de campo, encontrei rabecas na pesquisa bibliográfica e junto do Museu da Música.

Consegui localizar quatro rabecas chuleiras – a rabeca do rancho “Os Serranos”, a rabeca do Rancho Folclórico e Etnográfico de S. Pedro de Paus, a rabeca de António Alves e a rabeca de Bruno Monterroso -, embora só tenha tocado em duas delas (na rabeca do rancho “Os Serranos” e na rabeca de António Alves), porque são as únicas que reúnem condições para isso. As duas rabecas chuleiras em que não toquei corriam o risco de partir as cordas caso tentasse afiná-las.

A primeira que localizei foi a rabeca do Rancho Folclórico “Os serranos”, sediado em Águeda⁶. (cf. Anexo 14 Figura 14) Esta rabeca foi construída em 1997, pelo construtor de instrumentos Horácio Nuno Russel Pereira, de Vila Verde, a pedido do referido Rancho Folclórico. Pontualmente, ela é tocada com afinação de violino por alunos da Escola de Musica Tradicional da Associação Cultural D’Orfeu e por Aníbal Almeida.

A rabeca do Rancho Folclórico e Etnográfico de S. Pedro de Paus, freguesia de Paus, concelho de Resende, foi a primeira que encontrei em trabalho de campo. (cf. Anexo 14, Figura 15) António Branquinho, presidente deste Rancho Folclórico, tanto se refere a este instrumento como uma rabeca, como um violino e afirma: “naquele tempo não lhe chamavam violino, chamavam-lhe rabeca” (entr. Branquinho 2010). No entanto, ela apresenta o braço mais curto do que o dos violinos. Este instrumento terá pertencido a um tocador local:

“Aquele violino foi adquirido a um senhor que já faleceu para aí há 20 ou 30 anos. Esse senhor era ceguinho, pobre, vivia lá em cima na serra, e lá em cima não há fruta, não há castanha... então, pelos santos, ele vinha com a sua rabeca, com a rabeca às costas numa bolsa de pano, vinha pelas portas pedir e tocava. Ele tocava e cantava sozinho. Esse senhor faleceu, não tinha filhos, não tinha nada, e deixou essa rabeca a um sobrinho. O sobrinho foi a uma saída [do rancho] connosco e falou-se na rabeca - ‘quem é que a tinha?’ Então se me derem aí 5 contos ainda lha vendo, e pronto, eu comprei-a” (entr. Branquinho 2010).

Pude observar a rabeca de António Alves desde a primeira visita de trabalho de campo, (cf. Figura 1) e tive o privilégio de tocar nela. Apresenta-se em perfeito estado de

⁶ Essa rabeca foi usada por diversos alunos da Escola de Música Tradicional da Associação D’orfeu, em Águeda, onde lecciono desde 2009 e por Aníbal Almeida, professor de Rabeca na mesma escola.

conservação e tem sido tocada até aos dias de hoje. Segundo a etiqueta, que se encontra dentro do tampo, o construtor desta rabeca foi Guilherme d'A. e S. Sarmiento. Desconhece-se a idade exacta desta Rabeca Chuleira, embora se estime que tenha sido construída no séc. XIX (entr. Alves 2010 a.). Esta rabeca, que nunca teve caixa, apenas um saco de tecido, foi comprada a Alfredo Mendes, tocador de Travanca, no final dos anos 1940.

Bruno Monterroso, músico de Baião, é proprietário de uma rabeca, que foi adquirida no ano 2000 a António Alves (entr. Monterroso 2011). (cf. Anexo 14 Figura16) Actualmente, esta rabeca está com Vasco Monterroso, irmão de Bruno Monterroso, ao serviço da exposição/oficina de instrumentos tradicionais portugueses “Sons da memória”⁷, que acontece desde o ano 2000, organizada pela Associação Andarilhos. Entre 2005 e 2010 integrou a oferta do serviço educativo da Fundação Eça de Queiroz, Casa de Tornos, no âmbito das visitas de estudo realizadas a este local e, também, deslocando-se às escolas como actividade itinerante. Segundo Vasco Monterroso, estima-se que ao longo destes anos foi vista por cerca de 18000 pessoas. Esta rabeca foi também fotografada para documentar o artigo “rabeca” da Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX.

Tomei conhecimento de mais quatro rabecas chuleiras: a rabeca de Bernardo Ribeiro, a rabeca de José Lúcio, a rabeca de Horácio Silva e a rabeca de António Faria Vieira. A primeira, através de trabalho de campo e as outras por via de pesquisa na internet e contacto telefónico. No entanto, não tive oportunidade de observar, fisicamente, esses instrumentos, conhecendo-as apenas por fotografias e pelas descrições dos seus proprietários.

A rabeca chuleira de Bernardo Ribeiro (freguesia de Carvalho de Rei, concelho de Amarante), está na posse da sua família. (cf. Anexo 14 Figura 17) Segundo António Alves, o construtor desta rabeca chamava-se Monteiro e era do lugar de Ervins, freguesia de Ovil, concelho de Baião. António Alves, o rabequista em quem centrei esta dissertação, refere-se a Monteiro como sendo um carpinteiro local, habilidoso (entr. Monterroso a Alves 2000). Esta rabeca chuleira apresenta uma característica peculiar: uns arames a segurar os tampos, superior e inferior.

⁷ “Sons da Memória – Uma mostra de instrumentos musicais tradicionais portugueses desenvolvida por um músico, multiinstrumentista, onde, de uma forma lúdica e pedagógica, são demonstradas técnicas interpretativas e repertório associado a diferentes instrumentos musicais tradicionais portugueses, assim como referências históricas e diferentes curiosidades sobre os mesmos. Deste espólio consta: a rabeca chuleira, cavaquinho, viola amarantina, viola braguesa, gaita-de-foles, flauta pastoril, flauta de tamborileiro, tamboril, caixa, sarronca, adufe e bombos.” (informação da Associação Andarilhos em 02/11/11)

A rabeca chuleira da colecção particular de José Lúcio⁸, da qual tive conhecimento pela Internet, foi construída em 1865 por Guilhermino de Almeida e Silva, em Baião (rótulo manuscrito)⁹. (cf. Anexo 14 Figura 18) Essa rabeca sofreu um restauro em 1984, realizado pelo guitarrista Manuel Cardoso. Esta rabeca foi oferecida pelo anterior proprietário (Manuel Cardoso) a José Lúcio e quando foi reconstruída estava danificada em 47 peças. Segundo José Lúcio, o anterior proprietário Manuel Cardoso (n. 1933, m. 1991), tocava em bailes no Montão, Oliveira de Cinfães, distrito de Viseu.

Outro coleccionador de instrumentos é o professor Horácio Dias da Silva¹⁰ de Mesão Frio. (cf. Anexo 14 Figura 21) Na sua colecção existe uma rabeca chuleira¹¹, construída em 1880, por Guilherme Sarmiento em Baião e restaurada em 2001 por Fernando Queiroz, na freguesia de Vila Marim. Esta rabeca apresenta incrustações semelhantes às da rabeca fotografada por Ernesto Veiga de Oliveira (Oliveira 1982, 244).

António Faria Vieira¹², de Felgueiras, construtor de cordofones, executou uma rabeca chuleira há cerca de 12 ou 15 anos¹³, sendo o modelo baseado numa rabeca que fora restaurada por si. (cf. Anexo 14 Figura 20 e 22) Essa rabeca é apresentada no seu *blog* pessoal.

Através de correspondência com o Museu da Música¹⁴, de Lisboa, tomei conhecimento de mais uma rabeca chuleira, que também só conheço por fotografia e pela descrição que consta da matriz do “Inventário e Gestão de Colecções Museológicas”. (cf. Anexo 14 Figura 19) Segundo essa matriz, esta rabeca foi construída em 1932, por António

⁸ José Lúcio Ribeiro de Almeida (n. 1947) é musicólogo e investigador, engenheiro civil e militar. Foi assistente de programas, repórter e realizador de programas de rádio. Foi director adjunto da Rádio Renascença. Teve inúmeras participações em programas da RTP. Editou diversos cds de música tradicional Portuguesa e sobre cordofones portugueses. Começou a sua colecção de cordofones aos 15 anos e possui, actualmente, mais de trezentos instrumentos, sendo a rabeca chuleira o instrumento mais antigo da sua colecção.

⁹ Tomei conhecimento desta rabeca, através do site pessoal de José Lúcio (www.jose-lucio.com) e recebi informações sobre este instrumento por correspondência electrónica em 07/07/10 com José Lúcio Ribeiro de Almeida.

¹⁰ Horácio Dias da Silva (n. 1941), natural de Sedielos, concelho de Peso da Régua, actualmente, reside na freguesia de Vila Marim, concelho de Mesão Frio. Foi professor, tocador de violino autodidacta. Tocou em ranchos folclóricos e em grupos de música popular. Possui uma colecção de violinos e outros instrumentos e corda.

¹¹ Tomei conhecimento desta rabeca, através de contacto telefónico e correspondência electrónica com Horácio Silva, em 2010 e em 29/10/11.

¹² António Faria Vieira, de Felgueiras, constrói e faz restauros artesanais em cordofones. No seu *blog* pessoal expõe alguns dos instrumentos que constrói. (<http://instrumentostradicionais.blogspot.com>)

¹³ Tomei conhecimento desta rabeca através do *blog* pessoal de António Faria Vieira (<http://instrumentostradicionais.blogspot.com>) e recebi informação sobre este instrumento, através de contacto telefónico em 29/10/11.

¹⁴ Tomei conhecimento desta rabeca, através de correspondência por email com o Museu da Música em 15/07/10. A informação que recebi consta do inventário deste Museu: “informação parametrizável sobre peças, nº de inventário: MM549. Número de Inventário de Museu: MM 549”

Duarte¹⁵, no Porto. Apresenta incrustações em madrepérola e casquinha e tem as seguintes dimensões: largura (cm) 17,11.5,21; comprimento (cm) 51; Cabeça 13; Braço 3; Braço 3; Corpo 34.5.

Através de pesquisa bibliográfica, recolhi dados de mais três rabecas chuleiras, duas delas fotografadas pelo investigador Ernesto Veiga de Oliveira e uma fotografada pelo investigador José Alberto Sardinha. (cf. Anexo 14, Figura 30) No livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* constam imagens de duas rabecas, fotografadas na década de 1960, em Tabuado (concelho de Marco de Canaveses) e em Arnoia (concelho de Celorico de Basto). (cf. Anexo 14 Figura 23) A rabeca de Arnoia distingue-se de todas as outras que pesquisei pelo tamanho pequeno do seu corpo, e não apenas do braço. No fascículo 1, *Portugal Raízes Musicais* de 1997, e no livro *Tunas do Marão*, de 2005, de José Alberto Sardinha, é publicada a fotografia de uma rabeca chuleira junto de um violino. (cf. Anexo 14 Figura 24) O autor apresenta estes dois instrumentos juntos, para distinguir “rabeca de chula” de “rabeca de musica” (sardinha 2005, 223).

Ao longo desta investigação chegou ao meu conhecimento, através de várias fontes, que um “casal de Espanhóis” tentava, persistentemente, adquirir uma rabeca, oferecendo preços díspares a cada proprietário. Foi o caso da rabeca de Bernardo Ribeiro (entr. Pinheiro 2010) e da rabeca de António Alves a quem prometiam a quantia de “70 contos” (entr. Alves 2010 a.). As famílias não quiseram vender as respectivas rabecas, dado o valor estimativo e sentimental que as mesmas envolviam, pesando também o facto de saberem ser instrumentos em vias de extinção e o seu valor material ser desconhecido. No entanto, Horácio Silva vendeu uma das suas rabecas de colecção a essas pessoas pelo módico preço de 25 euros (entr. Silva 2011).

¹⁵ Etiqueta impressa: António Duarte, Sucs/Construtor de 1ª qualidade de cordas /casa fundada em 1870/159, R. Mouzinho da Silveira, 165/Porto, Portugal.

Construtores de rabeca

No que se refere a construtores de rabeca chuleira existem poucos dados escritos sobre a data em que trabalharam e quanto aos materiais utilizados na construção destes instrumentos. Persiste a dúvida sobre muitos deles se construíram rabecas chuleiras ou violinos, aos quais chamavam rabecas.

No decorrer da pesquisa identifiquei quatro nomes de construtores em Baião, cujas semelhanças me levaram a questionar se se trataria da mesma pessoa ou de diferentes pessoas de uma família de construtores de rabeca: Guilhermino d' Almeida e Silva, Guilherme Almeida de Sousa Sarmento, Guilherme d'A. e S. Sarmento e Guilherme de Almeida Sarmento. (cf. Anexo 14 Figura 26) O nome Guilhermino d' Almeida e Silva surge na etiqueta manuscrita da rabeca chuleira da colecção particular de José Lúcio, construída em 1865, em Baião. O nome Guilherme Almeida de Sousa Sarmento é referido por Ernesto Veiga de Oliveira no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, como sendo um construtor do último quartel do séc. XIX, no concelho de Baião, no lugar do Ervedal, freguesia de Loivos do Monte. Segundo Oliveira, as rabecas deste construtor, também conhecido como Guilherme do Ervedal, eram

“geralmente muito decoradas, com embutidos e incrustações em madrepérola. Em especial as de Guilherme Sarmento são notáveis nesse aspecto, com o fundo e as costilhas normalmente em sicomoro, como os dos violinos, frisos e pontos de pau-preto, embutidos delicadamente no rebordo do tampo, o estandarte florido de ramalhetes de madrepérola, etc.” (Oliveira 1982, 225).

Também a etiqueta da rabeca chuleira de António Alves, de Baião, tem uma inscrição onde se lê Guilherme d'A. e S. Sarmento, possivelmente, o mesmo construtor referido por Ernesto Veiga de Oliveira. O nome Guilherme de Almeida Sarmento, mais uma vez semelhante aos nomes anteriores, é referido por José Alberto Sardinha. A descrição de Sardinha difere da de Ernesto Veiga de Oliveira quanto à localização geográfica deste construtor. Oliveira sustenta tratar-se de um construtor da freguesia de Loivos do Monte, lugar do Ervedal, enquanto que Sardinha o localiza na da freguesia de Gestaô, lugar de Ansião (Sardinha 2005, 277). Em comum têm o facto de serem duas freguesias do mesmo concelho de Baião.

Ernesto Veiga de Oliveira, na obra que venho a citar, faz referência à existência de dois construtores, um em Anquião e outro em Unhão (Oliveira 1982, 225).

José Alberto Sardinha faz também referência a outros construtores:

“Compravam [Tuna de Gestação] os instrumentos em segunda mão, sobretudo, nas modestas oficinas dos muitos construtores populares que havia nesta região de Baião: Guilherme de Almeida Sarmento, de Ansião, Gestação, o Chico da Olinda, o ‘Manquinho’ de Trezoures¹⁶ [...], os da ‘Orquestra da Mó’ [...] e ainda outros ‘habilidosos’ locais.” (Sardinha 2005, 277).

Sobre o construtor de Trezoures, Sardinha sublinha que construía

“rabecas de chula e de música, violões e bandolins” (Sardinha 2005, 233). Outro construtor referido por Sardinha é Zé Marrafeiro, construtor de Rabecas de Gondar, concelho de Amarante (Sardinha 2005, 285).

A rabeca do Museu da Música em Lisboa, construída em 1932, mostra uma etiqueta impressa pelo construtor António Duarte. Segundo a mesma etiqueta, esse construtor tinha “casa fundada em 1870”, na Rua Mouzinho da Silveira, 165, no Porto”. Também Pedro Caldeira Cabral refere António Duarte, no seu estudo, sobre guitarra portuguesa¹⁷. Este construtor terá feito guitarras, violas e rabecas entre as datas de 1870 e 1919:

“António Duarte teve a primeira oficina na Rua da Bainharia, fundada em 1870 e mais tarde mudou-se para a Rua Mouzinho da Silveira no 165/167 (cuja oficina ainda existe, actualmente gerida por António Couto) [...] António Duarte é também conhecido como bom construtor de violinos, rabecas “chuleiras”, violas “braguesas” e bandolins, sendo, justamente considerado o criador do “modelo” de Guitarra do Porto, o qual se distinguia do de Lisboa pela sua forma mais arcaica (próxima do perfil das cítaras italianas) e pela cabeça geralmente ornamentada com motivos fitomórficos.”¹⁸

Este estudioso da organologia portuguesa, sobretudo de cordofones, refere os construtores de rabeca Sebastião Sanhudo, da região do Norte, activo em 1860 e Adriano Freitas dos Santos, de Coimbra, activo c. 1890.

António Alves, de Baião, refere o construtor “Monteiro” do lugar de Ervins, freguesia de Ovil, Concelho de Baião, e descreve-o como um carpinteiro local, habilidoso, que construiu a rabeca de Bernardo Ribeiro (entr. Monterroso a Alves 2000).

António Faria Vieira, construtor no activo, atrás referido, actualmente tem em mãos a construção de uma rabeca nova (entr. Vieira 2011).

¹⁶ No concelho de Baião existe a freguesia de Tresouras. Não se identifica no mapa Trezoures.

¹⁷ À descoberta da guitarra portuguesa” (texto do catálogo da exposição de 2002) escrito por Pedro Caldeira Cabral, enviado a 09/06/2007 para o portal www.guitarraportuguesa.org

¹⁸ Esta citação foi retirada do texto de Caldeira Cabral do catálogo da exposição “À descoberta da guitarra portuguesa”, 2002. Tive acesso a este texto em 09/06/2007, através do portal www.guitarraportuguesa.org.

Rabequistas

Durante a pesquisa encontrei referências a diversos tocadores de rabeca, não sendo especificado se tocavam rabeca chuleira ou violino. Os tocadores de rabeca chuleira identificados foram: Barbosa, Joaquim Mendes, Alfredo Mendes, João Ribeiro, João Barbosa, “Ramadinha”, Manuel Pereira, Fernando da Cunha “Major”, Francisco da Mota, Manuel Ferreira Damião, Bernardo Ribeiro e António Alves.

Barbosa foi um tocador de rabeca chuleira referido nos livros de Teixeira de Pascoaes *Uma fábula: o advogado e o poeta* de 1978 e *Livro de memórias* de 1928. Embora esta possa ser uma personagem ficcionada pelo escritor, nos livros é referido que Barbosa tocava rabeca chuleira na *festada*, sendo estas memórias do autor referentes aos anos de 1880, possivelmente, relativas à freguesia de Travanca do Monte. Este tocador é descrito da seguinte forma no *Livro de Memórias*:

“O Barbosa da rebeca, fincando a enorme carranca musgosa no couce do instrumento delicado.” (Pascoaes 2001, 96)

Joaquim Mendes, tio avô de António Alves, foi tocador de Rabeca chuleira na freguesia de Travanca do Monte (Concelho de Amarante). Alfredo Mendes foi, igualmente, tocador de rabeca chuleira na freguesia de Travanca do Monte (concelho de Amarante). Foi este rabequista quem vendeu a rabeca, que hoje pertence a António Alves (entr. Alves 2011). Segundo Deolinda Teixeira, filha de António Alves, apesar da semelhança de nomes destes tocadores e de serem da mesma freguesia, não existe nenhum grau de parentesco entre eles (entr. Teixeira 2011).

João Ribeiro foi tocador de rabeca chuleira na freguesia de Viariz, concelho de Baião. Segundo Manuel Ferreira Damião, informante de José Alberto Sardinha, este rabequista que terá falecido na década de 1940, era “dono de uma chulada” (Sardinha 2005, 290).

João Barbosa, tocador de rabeca da freguesia de Carvalho de Rei (concelho de Amarante), aprendeu a tocar com os “tocadores do Arrabalde” (entr. Alves 2010 a.). Terá sido o primeiro tocador da conceituada Chulada de Carvalho de Rei, juntamente com o seu irmão, Artur Barbosa. Ensinou rabeca a Bernardo Ribeiro e a António Alves (*Ibid.*).

Ramadinha foi tocador de violino ou rabeca chuleira, na freguesia de Santa Leocádia, Concelho de Baião (entr. Monterroso a Alves 2000).

Manuel Pereira (n. 1895 m. 1966), natural de Campelo, concelho de Baião, foi tocador de Rabeca Chuleira. Integrava um grupo de chula do lugar de Ingilde, na freguesia de Campelo, concelho de Baião (entr. Monteiro 2011).

Fernando da Cunha, localmente conhecido como o ‘major’, foi tocador de rabeca chuleira, na Chula de Tabuado (Concelho de Marco de Canaveses), segundo Ernesto Veiga de Oliveira, no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (Oliveira 1982, 313). Actualmente, podemos ouvir este rabequista nas gravações que Ernesto Veiga de Oliveira efectuou entre 1960 e 1963. Francisco da Mota foi tocador de rabeca chuleira, na Chula de Arnoia, concelho de Celorico de Basto e, tal como o rabequista Fernando “Major”, foi referido por Ernesto Veiga de Oliveira, no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* e participou das gravações realizadas na década de 1960 (Oliveira 1982, 313).

Manuel Ferreira Damião foi tocador de rabeca e violino na freguesia de Viariz, concelho de Baião. (cf. Anexo 14 imagem 8) Terá nascido em 1926 visto que em 2005 tinha 79 anos. Tocava numa chula da freguesia de Viariz e ainda numa Tuna (Sardinha 2005, 62). Segundo António Freitas Magalhães, presidente da Junta de freguesia de Viariz, Manuel Damião era mais conhecido como violinista. Manuel Damião terá aprendido violino com um padre e foi professor deste instrumento na sua freguesia. O seu filho e neto também aprenderam violino (entr. Magalhães 2011). A rabeca deste tocador foi comprada a João Ribeiro, outro tocador, de quem se desconhecem mais dados pessoais:

“Quem lhes [músicos da Tuna de Viariz, Baião] ensinava as contradanças era um velhote, João Ribeiro, tocador de ‘rabeca de chula’. Manuel Damião conta a história da compra da rabeca de chula a esse velhote: ‘A rabeca comprei-a a um vizinho meu, que era padrinho da minha mulher, o João Ribeiro, que naquele tempo era tocador da rabeca de chula. Já morreu há mais de sessenta anos. Ele era dono de uma chulada, tinha uma rabeca, uma viola, bombo e ferros. Que, no tempo dele, não havia violões. Só violas.’” (Sardinha 2005, 290)

Bernardo Ribeiro (n.1927, m. 2008) foi tocador de rabeca chuleira na freguesia de Carvalho de Rei (concelho de Amarante). (cf. Anexo 14 Figura 12) Foi tocador afamado na sua Chula e teve um papel de destaque por ter sido o último tocador de rabeca na sua freguesia. Aprendeu a tocá-la com João Barbosa e tocou com António Alves (entr. Alves 2010 a.).

António Alves (n. 1931), natural de Ovil, concelho de Baião, foi tocador em diversos grupos de chula, nomeadamente, na Chula de Carvalho de Rei e na Chula de Ovil. (cf. Anexo 14 Figura 5) Toca no Rancho Folclórico de Baião e participou em diversos grupos musicais diferentes. É o último tocador de rabeca chuleira vivo que encontrei na minha pesquisa. A

rabeca de António Alves apresenta uma escala de 16,5cm e o comprimento do corpo é de cerca de 50cm. (cf. Anexo 14 Figura 27)



Figura 1: Fotografia da rabeca de António Alves, 2010

António Alves referiu, em entrevista, a existência de “rabequistas do Arrabalde”, na freguesia de Gouveia (S. Simão), concelho de Amarante. Alves não distingue se eram vários tocadores da mesma geração ou de diferentes gerações, nem quantos tocadores eram, mas refere-os, diversas vezes, como os tocadores que conquistaram maior reconhecimento (entr. Alves 2010 a.).

Em síntese

Neste capítulo comecei por fazer o levantamento dos escritos de músicos, etnólogos e etnógrafos sobre a rabeca. A partir desse levantamento observa-se que existe algum consenso entre os diferentes autores relativamente às características do instrumento e sua localização geográfica (apesar de uns serem mais específicos do que outros, por exemplo, José Alberto Sardinha centra a rabeca nos concelhos de Amarante e Baião, concelhos em que, no final do século XX, ainda se tocava rabeca). Analisando os autores que estudaram a rabeca chuleira, constata-se que este instrumento foi descrito de forma semelhante entre todos. No entanto,

desses autores, Ernesto Veiga de Oliveira foi o que abordou a rabeca de forma mais exaustiva. O seu estudo pioneiro foi uma referência incontornável nos autores seguintes. Ernesto Veiga de Oliveira e João Ricardo Pinto descrevem a rabeca a partir da comparação com o violino, ou seja, como sendo subsidiária dele: o primeiro refere rabeca como “violino popular de braço curto” (Oliveira 1982, 63) e o outro descreve-a como “cordofone friccionado semelhante ao violino” (Pinto 2010, 1079). Estes dois autores afirmam que a afinação da rabeca é a mesma do violino, mas uma oitava acima. Constatou-se a utilização indiferenciada do termo “rabeca” no nosso país, quer para referir o instrumento em estudo nesta dissertação, quer o violino. Para ultrapassar esse problema terminológico, tanto Ernesto Veiga de Oliveira, como José Alberto Sardinha e João Ricardo Pinto recorrem à designação “rabeca chuleira” para referirem o cordofone de braço mais curto. Todos os autores mencionados neste capítulo associam a rabeca ao género performativo da chula. Lia Marchi e Ernesto Veiga de Oliveira também referem a existência deste instrumento na Região Autónoma dos Açores.

É difícil fazer uma análise comparativa das rabecas existentes, visto não ter podido aceder, fisicamente, a todas. Algumas das rabecas sofreram restauros, o que dificulta ainda mais a comparação de umas com outras.

Ao longo da pesquisa constatei a existência de famílias de tocadores como o caso do rabequista António Alves - cujo tio-avô também era rabequista e o seu pai tocador de violão -, o caso dos irmãos João e Artur Barbosa, conhecidos como uma dupla de tocadores de chula. O facto de surgir em diferentes rabecas o nome Guilherme Almeida Sarmento e uma com nome Guilhermino Almeida e Silva, com datas diferentes (1865 e 1880), sugere a existência de vários construtores da mesma família.

Tomei conhecimento ao longo da minha pesquisa que Maria Jesus Navalpotro estava a realizar uma tese sobre rabeca chuleira, cujo título desconheço, na Universidad Complutense de Madrid. Essa tese foi defendida em Março de 2011 e, segundo os procedimentos dessa universidade, não tenho ainda acesso a ela.

Capítulo 3. A rabeca no contexto da chula

A rabeca teve um particular protagonismo no contexto da chula, sendo por vezes referenciada como “rabeca chuleira” (Pinto 2010, 1079). Importa, por isso, conhecer a chula e os seus contextos performativos para melhor compreender o papel da rabeca.

Para o estudo da rabeca no contexto da chula procedi, em bibliotecas e arquivos portugueses, ao levantamento dos autores que, em Portugal, coligiram ou estudaram este género musical, poético e coreográfico. Seleccionei, depois, os cancioneiros e colectâneas de harmonizações musicais de música de tradições orais que continham transcrições ou referências à chula. Estendi a pesquisa a registos sonoros editados e inéditos. A pesquisa cobriu o período de publicações que decorre entre 1852, data da primeira edição do *Álbum de Músicas Nacionais Portuguezas*¹⁹, com o subtítulo “Constando de Cantigas e Tocatas nos diferentes Districtos e Comarcas das Províncias da Beira, Traz-os-Montes e Minho estudadas minuciosamente e transcritas nas respectivas localidades”, da autoria do músico espanhol, residente na cidade do Porto, João António Ribas, e 2011, ano em que terminei o trabalho de campo.

Foram vários os autores que abordaram a chula: João António Ribas, Neves e Mello, Neves e Campos, Michel’angelo Lambertini, Alberto Pimentel, António Arroio, Armando Leça, Edmundo Correia Lopes, Lydia Borde, Gonçalo Sampaio, Vergílio Pereira, Rebelo Bonito, Pedro Homem de Mello, Fernando Pires de Lima, Giacometti, Maria Arminda Nunes, Tomaz Ribas, Ernesto Veiga de Oliveira, José Alberto Sardinha e António João César e Margarida Moura. Neste capítulo irei analisar o contributo que cada um dos autores atrás referidos deu para o conhecimento da chula e do papel que a rabeca teve na performance desse género performativo.

¹⁹ Com os seguintes títulos: *A chula da comarca de Penafiel* (concelho de Penafiel); *Bareira do Conselbo de Louzada* (concelho de Lousada); *O trolha d’Afife* (concelho de Viana do Castelo); *As peneiras* (concelho de Viseu); *Mariquinhas meu amor* (concelho de Arouca); *O Regadinho S. Mamede Infesta* (concelho do Porto); *A raptada ou O Caraveleiro do Mondego*; *O fado atroador*, (concelho de Coimbra); *A chula*, (concelho de Amarante); *Manoel tão lindas moças* (concelho de Braga); *A tricana d’aldeia*, (concelho de Vila Real); *O fado rigoroso da Figueira da Foz* (concelho da Figueira da Foz).

João António Ribas

João António Ribas (n. Ferrol 1799, m. 1869)²⁰ publicou em 1852 a pequena colectânea de harmonizações musicais para piano referida atrás, a partir de “Cantigas e tocatas” coligidas por si nas localidades de Penafiel, Lousada, Afife, Viseu, Arouca, Porto, Coimbra, Amarante, Braga, Vila Real, Figueira da Foz. Das doze harmonizações publicadas, três são chulas – a “Chula da comarca de Penafiel”, a “Chula do Concelho de Amarante” e a “Vareira de Concelho de Lousada” –, constituindo, assim, um terço da colecção²¹. Esta percentagem parece ser indiciadora da relevância que esse género musical e coreográfico tinha na época, pelo menos na região representada pelo Álbum, o centro e o norte do continente português.

As chulas harmonizadas por Ribas (cf. Anexo 1) tem em comum uma métrica binária e uma introdução idiomáticamente instrumental, à qual se segue uma secção mais melódica (apesar da harmonização para piano). Encontram-se, também, em tonalidades próximas: enquanto que a “Chula do Conselho de Amarante” e a “Bareira do conselho de Louzada” estão na tonalidade de Ré Maior, a “Chula da Comarca de Penafiel” encontra-se em Sol Maior.

A “Chula do Conselho de Amarante”, a única que apresenta uma parte para voz, alterna secções instrumentais, que na mão direita exploram o registo agudo (do mi³ ao lá⁵), com secções solísticas para canto. Cada nova secção instrumental corresponde a uma variação rítmica e melódica, a partir de fórmulas como os movimentos ascendentes e descendentes predominantemente em graus conjuntos. Apesar de na colecção não haver qualquer referência à rabeca, a parte da mão direita apresenta um desenho melódico e rítmico perfeitamente exequível por este instrumento, onde as cordas estão afinadas uma oitava acima do violino.

O *Álbum de Músicas Nacionais Portuguezas*, de João António Ribas, destinou-se aos salões privados da sociedade portuguesa, onde o piano vinha a conquistar uma crescente centralidade. A reedição desta colecção, bem como a integração de músicas que a constituem no *Cancioneiro de Músicas Populares* de Neves e Campos (1893, 1895, 1898) sugerem o interesse do público pelas harmonizações de Ribas.

²⁰ João António Ribas (n. Ferrol 1799, m. 1869), violinista e compositor espanhol que residiu parte significativa da sua vida na cidade do Porto.

²¹ Chula e vareira são, segundo autores como Lambertini (cf. adiante), sinónimos.

Neves e Mello

Adelino António das Neves e Mello (1846-1912)²², publicou a primeira colecção de transcrições de música de tradição oral coligida em Portugal, em 1872, com o título *Músicas e cantigas populares*. Essa colecção é constituída por trinta transcrições musicais e por quarenta e sete transcrições poéticas, coligidas por si e por um grupo de estudantes e amigos (Pestana 2010, 763). Dessa colecção consta uma chula, a “Chula ou Ramalde”, coligida no extinto concelho de Bouças, localidade que actualmente integra a cidade do Porto (Mello 1872, 189).

A chula transcrita por Mello, encontra-se na tonalidade de Dó Maior, em compasso quaternário e andamento *Allegro Vivo* (cf. Anexo 2). Esta transcrição musical apresenta muitas semelhanças (desenho melódico e rítmico) com a “Ramaldeira” publicada 21 anos depois por Neves e Campos (1893, 113). Também no que se refere à transcrição poética se observa semelhanças numa das quadras transcritas pelos dois autores. Esta chula será reeditada mais tarde por Fernando Pires de Lima (1962).

Assim como João Ribas, também Neves e Mello não registou nenhum dado relativo aos instrumentos que integravam a tocata da chula, não havendo, por isso, informações sobre a rabeca.

Neves e Campos

O *Cancioneiro de músicas populares* foi elaborado pelo tipógrafo e professor de música César das Neves²³ (responsável musical) e pelo jornalista Gualdino Campos²⁴ (responsável pela parte poética), sendo esta a maior colecção do séc. XIX. Através do subtítulo percebemos o vasto alcance do conceito de músicas populares: *Canções, serenatas, chulas, descantes, cantigas das ruas e dos campos, fados, romances, hinos nacionais, cantos patrióticos, cantos religiosos e de origem popular, cantos litúrgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos marítimos, etc.* É de destacar a quantidade e também a amplitude territorial dos exemplos coligidos, que vão desde Portugal

²² Formado em Direito pela Universidade de Coimbra, Adelino António das Neves e Mello (1846-1912) foi uma figura eclética do séc XIX, tendo desenvolvido estudos em áreas que vão desde a história à biologia. (Pestana 2010, 763).

²³ César Augusto Pereira das Neves (1841-1920) foi colector, compositor, professor, poeta e editor. Fundou uma tipografia de música em 1868. Da sua obra destaca-se o *Cancioneiro de músicas populares* com harmonizações para canto e piano. (Pestana 2010, 909)

²⁴ Gualdino de Campos (1847-1919) foi colector e jornalista. Colaborou com diversos jornais portuenses e foi membro da Associação de Jornalistas e Homens de Letras. Colaborou com César das Neves para a edição do *Cancioneiro de músicas populares*, sendo responsável pela selecção de poesias que integram o cancioneiro. (Pestana 2010, 212-3)

continental, insular, ultramarino à ex-colónia do Brasil. Esta amplitude corresponde às fronteiras da língua portuguesa. Considerando que o cancioneiro surgiu após o *Ultimato* inglês (1890), é legítimo pensar que essa representação decorreu de uma intenção de reforçar, ainda que simbolicamente, um sentimento de comunidade em torno da língua portuguesa (cf. Pestana 2008).

O *Cancioneiro de Músicas Populares* apresenta os documentos coligidos na forma de harmonização para piano, sendo essa preferência pela harmonização reveladora da finalidade performativa da publicação. Com esta ênfase na performance musical o cancioneiro afastou-se de objectivos mais relacionados com a preservação e documentação, contudo, é sabido que um dos andamentos da sinfonia “A Pátria” de Viana da Motta, se baseou em temas desta colecção. No cancioneiro de Neves e Campos encontram-se dezanove chulas, coligidas desde 1893 até 1898, atribuídas a diferentes unidades administrativas: “Açores” “Alentejo”, “Amarante”, “Maia”, “Ramalde” (que pertenceu ao extinto concelho de Bouças e, actualmente, integra o concelho do Porto), “Miranda do Douro”, “Penafiel”, “Beira”, “Braga”, “Província do Douro”, “Província do Douro e Trás-os-Montes”, “Jovim” (subúrbios da cidade do Porto), “Régua”. Das chulas documentadas, três têm identificado o autor da transcrição musical e poética - Francisco Pinto Nogueira (um dos editores do cancioneiro) e [Dr] Corte-Real, J. M. Soeiro de Brito e Vitorino de Almada – e três são composições de Belmiro da Silva Porto - a chula reiseira intitulada “Rabelos”, “S. João dos borreguinhos” e “Manelzinho de Jovim”. (cf. Anexo 3)

Neves e Campos descrevem a chula como sendo “o typo clássico da nossa música popular” (Neves e Campos 1883, 62), referência que viria a ser alvo de atenção por parte de autores interessados na identificação de padrões definidores da música portuguesa, tais como Rebelo Bonito e Fernando Pires de Lima e Lambertini.

No cancioneiro Neves e Campos sustentam que o Minho e o Douro são as regiões geográficas onde a chula tem uma maior presença²⁵:

“O Minho e o Douro são as províncias onde esta música é melhor representada e n’ellas se conserva como hymno local invariável no seu thema ou canto; mas que os tocadores hábeis sobrecarregam com improvisadas variações e adornos caprichosos.” (Neves e Campos 1893, 62)

Esta sustentação permite ainda concluir que a chula adquiria o carácter de hino local, facto que reforça a importância alcançada.

²⁵ Neves e Campos indicaram o local de recolha das chulas coligidas, com excepção da chula “San Gonçalo”. Na poesia da chula há referências ao concelho de Amarante e à cidade do Porto.

Neves e Campos providenciaram informações relativas à performance coreográfica e vocal de sete chulas e ao conjunto instrumental de cinco. Estas referências, apesar de serem breves, são os únicos elementos de que dispomos para o conhecimento deste género performativo no século XIX. Relativamente à coreografia, Neves e Campos distinguem as performances em contexto espontâneo, como a “Vareira do Douro”, que se realiza nas “eiras como caminhando em compasso grave” (1898, 22), das realizadas nas “salas” onde se dança “com marcas mais delicadas” (1893, 62)

O exemplo intitulado “Vira Varino”, coligido por Corte Real no Furadouro, concelho de Ovar, está classificado no Cancioneiro como uma chula, apesar de se tratar de uma dança “em grande roda” e de sugerir aos autores proximidades com o “*fandango* andaluz²⁶” (1895, 165). Esta “Chula” em compasso 6/8 está na escala de ré menor harmónica.

As referências à performance vocal sublinham o facto de o cantador cantar em falsete e de haver extensas improvisações:

“O cantador descanta em falsete. Quando no rancho há cantadeira, então improvisam-se cantigas ao desafio, alternando os dois: isto entremeado de intermináveis variações.” (Neves e Campos 1893, 156).

Através dessas descrições, ficamos a saber que nem sempre a cantadeira tem lugar nesta performance e que, quando participa, como no caso da “Chula de Penafiel”, alterna com o cantador em improvisações ao desafio (*Ibid.*, 157). As chulas “Os Rabelos” e “S. João dos Borreguinhos” apresentam partes para coro. Os autores referem também, a propósito da chula reiseira “os rabellos” que na penúltima nota o coro eleva “a voz um quarto de tom, aproximadamente” (Neves e Campo 1898, 7). A referência a intervalos microtonais, sugere que a música de tradição oral, em finais do séc. XIX, se regia por intervalos bem mais complexos do que o tom/meio-tom, que vemos plasmado nas transcrições dos colectores. Essa referência, pela singularidade relativamente a outros colectores, é reveladora da preocupação de César das Neves em seguir a metodologia proposta por Teófilo Braga e Consiglieri Pedroso de coligir sem fazer alterações.

Os aspectos em comum dos desenhos melódicos das secções instrumentais das chulas transcritas (que são as partes tocadas pelos instrumentos melódicos como a rabeca), têm movimentos por graus conjuntos em escala, notas repetidas, arpejos, por vezes, intervalos de terceira repetidos e ornamentação, como por exemplo apogiaturas. Relativamente ao ritmo, destaca-se a preferência da divisão e sub-divisão do tempo e de ritmos pontuados.

²⁶ Itálico no original.

Neves e Campos referem instrumentos utilizados na realização de cinco chulas: na “Chula de Amarante”, rabecas, violões, violas, guitarras, tambor, ferrinhos (1893, 63); “Chula de Penafiel”, rabecas, violões, violas, ferrinhos, tambor, flauta e clarinete (1893, 157); “Dança do Rei David”, rabeca, flauta, violoncelo, violão, viola, bandolim, cavaquinho (1895, 120); “Chula rabela”, rabeca, viola, ferrinhos, tambor, “podendo-se integrar indistintamente todos os mais de corda ou sopro” (1895, 149); “A Mirandesa”, gaita de foles, clarinetes, requinta, flauta, tibia, rabeca, tambor, castanholas e harmónico. Um dado relevante para este estudo prende-se com o facto de a rabeca ser o único instrumento comum à tocata das cinco chulas. As chulas que integram o cancioneiro que venho a analisar, caracterizam-se pelo grande e variado conjunto instrumental. Relativamente à rabeca identificada pelos autores, ficamos sem saber se se trata de um violino (designado na época como rabeca), ou da rabeca chuleira, instrumento sobre o qual este estudo incide. O estalar de dedos é referido na “Chula de Amarante” e na “Chula Rabela”.

Um dado que me surpreendeu na análise das chulas publicadas neste cancioneiro, prende-se com a identificação do autor/compositor: Belmiro da Silva Porto é identificado como autor das chulas “Manuelzinho de Jovim”, “Os rabellos” e “S. João dos borreguinhos”. Esse músico cantava e regia “um grupo de coristas” que vestia “a carácter” quando participava nas festas populares da freguesia de Jovim, como é referido no seguinte texto transcrito do cancioneiro de Neves e Campos:

“A música e letra desta chula (cantada pela primeira vez no dia de Reis de 1897), é de Belmiro da Silva Porto, fecundo autor deste género de cantigas, de quem a recolhemos directamente, assim como outras que arquivamos no nosso cancioneiro. O assunto que a motivou é o seguinte: há na freguesia de Jovim, subúrbios do Porto, um individuo que voltando do Brasil com alguma fortuna, é apaixonadíssimo pelas festas estrondosas, e por isso todas as vezes que pode patentear o seu regozijo, manifesta-o especialmente em foguetes e morteiros de grande estampido, chegando já a dizer, num momento de entusiasmo, que ainda havia de mandar fazer um foguete que se ouvisse no Pará. O mestre Belmiro canta a solo e rege um grupo de coristas, que se vestem a carácter quando tomam parte nas festas populares; a primeira vez que cantaram esta chula, andavam vestidos com palhoças, como os lavradores do norte de Portugal, em dias de Inverno. Cantam primeiro o coro e depois a quadra.” (Neves e Campos 1895, 287).

O excerto transcrito é revelador da existência de autores, que criavam para dias ou eventos específicos músicas e poesias segundo o género musical e poético da chula. Ao identificar autores de músicas populares, Neves e Campos não reificaram o mito do “anónimo criador”. O texto de Neves e Campos sugere que essas “composições” não eram escritas, mas sim integradas no domínio oral, como é patente na expressão “de quem recolhemos

directamente” (ibid.). Consistem, de facto, em criações autorais mais do que composições, uma vez que não estariam escritas, como Neves e Campos referem.

Michel’angelo Lambertini

Em 1902, Michel’Angelo Lambertini²⁷ publicou um estudo sobre géneros musico-poéticos e instrumentos musicais em Portugal, sob o título de *Chansons et Instruments*. Nesta publicação pioneira, na abordagem aos instrumentos musicais em Portugal, apesar de não incluir exemplos musicais, Lambertini reitera a sustentação de Neves e Campos de que a chula é o tipo clássico das músicas populares portuguesas, como podemos ler no seguinte excerto:

"La chula est moins aristocrate que la modinha et on peut la considérer comme le type classique de nos musiques populaires. Dans le nord de Portugal, cette chanson dansée est très usitée, elle donne prétexte aux joueurs à improviser un nombre infini de variations et ornements capricieux . Le mouvement est généralement vif et animé, la division binaire, le mode majeur. Chaque strophe, très souvent chantée en fausset, est intercalée par une espèce de ritournelle confiée aux instruments (Lambertini 1902, 22).

Os elementos que segundo Lambertini caracterizam a chula são idênticos aos apresentados no século anterior por Neves e Campos: a sua geografia (no norte de Portugal), extensas variações e ornamentação “caprichosa” realizadas pelos músicos, o andamento vivo, a divisão binária, o modo maior, a forma (um estribilho instrumental surge no final de cada nova estrofe), o recurso ao falsete. Facto que sugere uma certa persistência deste género performativo.

O autor refere que chula ou vareira são sinónimos, distinguindo-se localmente de aldeia para aldeia, pelas suas variações. (Lambertini 1902, 51). Lambertini refere-se à “rebeca chuleira” como sendo um “violino” popular que não difere do violino comum a não ser no braço que é mais curto. (Lambertini 1902, 52)

²⁷ Michel’Angelo Lambertini (1862-1920) foi musicólogo, editor, empresário, promotor, pianista e director de orquestra. Concluiu o curso de piano, harmonia e contraponto no Conservatório Nacional, dedicando-se ao ensino de Canto Coral nas escolas de Lisboa e à empresa de construção de pianos que herdou da família. Como investigador escreveu sobre o património musical português, tanto tradicional quer erudito, em especial sobre organologia. Em 1906 criou e dirigiu a “Grande Orquestra Portuguesa”. Durante a primeira República teve a tarefa de reunir instrumentos musicais provenientes dos antigos palácios e conventos, juntando algum do espólio que viria a fazer parte do Museu da Música. (Brissos e Nery 2010, 684, 685)

Alberto Pimentel

Alberto Pimentel²⁸ dedica um capítulo do livro *As alegres canções no Norte* às músicas coreográficas do Minho, em especial à chula, cana verde, vira, malhão e marrafa. O capítulo inicia-se com uma explicação sobre o contexto em que estas danças e música decorriam, como era o caso das romarias ou dos domingos (dia de descanso semanal) em que, conforme sustenta adiante, as pessoas se esqueciam do trabalho duro e procuravam divertir-se:

“Como o povo do Norte canta sempre, também canta dançando. O canto é n’ele um habito de todos os dias, e por isso não o considera um folguedo; a dança, sim, essa é que é a folia e o deporte, a tarde de cada domingo, o grande atractivo de cada romaria e serão, um divertimento, que, despedaçando o jugo do trabalho, proclama a independência da alegria” (Pimentel [1905]1989, 69).

Ao contrário de Neves e Campos e Lambertini, que procuraram os elementos diferenciadores da chula, relativamente aos outros géneros musicais e coreográficos, Pimentel privilegia a abordagem às “alegres” danças como um todo, no quadro de um tempo cíclico, enquanto práticas supra quotidianas²⁹ – domingos e romarias - que pontuam o trabalho rural:

“As danças são quasi todas de um rythmo ligeiro, pulado, saltante: uma afirmação de robustez como o trabalho. Duram quasi tantas horas como as espadeladas do linho, e as malhadas do milho ou centeio. Sucedem-se umas às outras, como na lenda dos bailarins. As pernas volteiam, os braços requebram-se os dedos estralejam como castanholas, o canto não se interrompe, nem desfallece.” (Pimentel 1989, 71)

Relativamente às especificidades da chula, apenas refere o facto de se ajustar ao canto ao desafio, em virtude de ter um andamento mais lento do que as outras danças: “A chula, como já notei, é um estribilho coreográfico que se ajeita a cantar ao desafio, porque o seu andamento permite ralentar a cadencia do passo.” (Pimentel 1989, 91). Distingue a Chula da Maia das restantes pela popularidade que conquistou graças aos

“afamados desafios [...] A vivacidade coreográfica do norte apenas esmorece algum tanto na chula, especialmente na da Maia, e é por isso que às vezes intercallam nos seus primeiros compassos os afamados desafios, de que, mercê da brandura do rythmo, ninguém perde palavra”. (Pimentel 1989, 74) No livro há uma harmonização para piano de uma chula, em compasso C e tonalidade de Dó M (cf. Anexo 4).

²⁸ Alberto Augusto de Almeida Pimentel (1849-1925) foi jornalista, escritor e investigador. Produziu diversos estudos que documentavam a vida portuguesa no final do século XIX e início do século XX, nomeadamente os livros *As alegres canções do norte* (1905) e *A triste canção do sul* (1904). Os títulos destas obras exprimem a sua opinião sobre a suposta “alegria” das canções do norte e “tristeza” das canções do sul, opondo num caso géneros como a chula, malhão e a cana verde a representar o norte, com o fado a representar o sul. Os seus livros apresentam diverso material poético e musical (em forma de partituras para piano). (Nunes e Nery 2010, 1005, 1006)

²⁹ Utilizo o termo “supra-quotidiano” segundo a proposta do sociólogo Augusto Santos Silva, para definir “a persistência e consolidação relativamente independentes da vida social comum” de certas práticas (1994, 28).

Pimentel não aborda os instrumentos que integravam a tocata da chula.

Na abordagem à chula Pimentel afasta-se dos autores anteriores pelo facto de estar preocupado com a origem deste género performativo. Essa preocupação levou-o a privilegiar a análise terminológico e histórica.

As diversas referências sobre a chula denotam um interesse do autor sobre a origem deste género, em especial através etimologia da própria palavra como forma de chegar à sua possível génese. Alberto Pimentel defendeu a ideia de que a palavra “chula” terá sido importada da Galiza e não será devedora ao termo depreciativo “chulo”:

“Não estou de acordo com os nossos dicionaristas que admitem uma substantivação do epíteto chulo, no sentido de indecente, grosseiro ou jocoso. Esta dança não tem nada disso. Em geral, no Minho, as atitudes e evoluções choreográficas não são lascivas, nem obscenas. Creio que o vocábulo chula haja vindo da Galliza, talvez como título originário e com a mesma significação amorosa que os hespanhoes lhe conservam.” (Pimentel 1989, 91)

O argumento de que, conforme sustenta, o termo chula teria sido importado da Galiza, leva o autor a sugerir que a própria chula aí terá origem, tendo sido disseminada, depois, por todo o Minho até ao Porto. Sobre isso o autor escreve

“Duas razões tenho eu para julgar que seja originariamente uma dança gallega: a sua relativa morosidade e o seu próprio título [...] Se efectivamente a chula procede da Galiza, atravessou toda a província do Minho e chegou aos arredores do Porto ” (Pimentel 1989, 91).

António Arroio

António José Arroio³⁰ refere-se à chula inserindo-a num contexto de músicas e danças de uma zona específica do país. Segundo Arroio as chulas são “danças vivas, alegres, rudes, geralmente caracterizadas apenas por um ritmo simples e persistente ” (Arroio 1908, IX).

Em 1908 este autor dividiu o país em 4 grandes regiões ou zonas com especificidades musicais diferenciadas (sustentando também que esta divisão carecia de ser sistematicamente testada no terreno). Segundo essa classificação, a chula surge na primeira região, que segundo o autor fica situada entre

“o trapézio irregular limitado a Norte pela fronteira espanhola, a Leste pelo rio Douro e ainda pela mesma fronteira, a Sul pelo Tejo e, finalmente, a Oeste por uma linha quebrada, que, partindo de Abrantes, passa a nascente de Tomar e Coimbra, toca em Águeda e cortando para o Porto a linha da costa marítima, se funde com esta desde aí até Caminha”. (Arroio 1908, IX).

³⁰ António José Arroio (n. Porto 1856; m. 1934) foi engenheiro, crítico literário, musical e artístico e conferencista. (Brissos 2010, 73)

Ou seja, trata-se de uma prática que observou apenas no Norte do país. Assim como Pimentel, também Arroio não fez referências à presença da rabeca.

Armando Leça

Em 1922, Armando Leça (1891-1977)³¹ publicou uma transcrição musical e poética no livrinho *Da Música Portuguesa*, obra com grande impacto na época³². Refiro-me à “Chula Vareira”, que integra as cinco “modas coreográficas” publicadas. Essa chula está em compasso ternário e no andamento de 80 batimentos por minuto, na tonalidade de Fá Maior e tem a indicação de ser realizada por um coro. Leça não faz qualquer referência ao conjunto instrumental ou às partes instrumentais dessa chula (há indicação de coro e viola). Todavia, no mesmo livro, no capítulo “Da Canção Portuguesa”, refere-se à chula e à rabeca:

“este meu Douro [...] a região dos *rabequistas* que improvisam *variações*, da *chula* cantada e pulada nas estradas, das *chulatas* de instrumental ruidoso a estoirarem de alegria”³³. (Leça 1922, 19)

Mais adiante, quando se refere ao Minho, utiliza o verbo chular no gerúndio: “O Minho ainda guarda os *viras* de inúmeras variantes; cantores repentistas, *chulando* a seu jeito”³⁴ (*Ibid.*, 47), sugerindo que um certo estilo da chula teria perpassado para os Viras.

Catorze anos mais tarde, Armando Leça, no capítulo dedicado ao Minho, do livro *Música Popular Portuguesa* (1946), refere-se novamente à chula: “E os pares que recatadamente se não apegam, dançam o vira, malhão, cana verde, chula até se cansarem.” (Leça 1946, 136). O autor dá conta do uso da rabeca chuleira na “Vareira descansada” e na “Vareira de Cabeceiras de Basto”, junto com harmónica, viola, violão, ferrinhos e bombo (Leça 1946, 150)

Quando aborda a festada, descrita como um género coreográfico cantado e tocado por um conjunto instrumental, Armando Leça faz novamente referência à rabeca:

³¹ Armando Leça (Leça da Palmeira, 1891-1977) foi folclorista, compositor, regente de coros e professor. Foi um dos mais produtivos colectores de melodias, termos, poesia popular, imagens fotográficas e descrições do mundo rural. Descendia de uma família de músicos amadores. Este autor via na música portuguesa de tradição oral o “fundo étnico nacional”, que poderia renovar e legitimar a composição. (Pestana 2010, 688 - 691)

³² Esta obra foi criticamente abordada, dentro e fora de Portugal, por autores como Edmundo Correia Lopes, em 1926, Lydia Borde em 1934, ou António Joyce, em 1938.

³³ Destacado no original.

³⁴ Destacado no original.

“A festada Vimaranesa, arrabadina, com tocadores, pares das danças, cantadeiras e cantador, porém é inconfundível na sua coreografia, talvez pela pureza tradicional. *Festada* denomina a constituição do conjunto instrumental: rabeca ramaldeira, clarinete ou requinta, cavaquinho, viola, violão e os *macacos*.” (Leça 1946, 147)

Segundo o autor, a festada pode ter variantes instrumentais que incluem ferrinhos, flauta, pandeiros e bombos, e pode ter diversos nomes como estúrdia, ronda, súcia, chulata, rusga, estrondo, boga, festa grande, malta, jansé, charola, etc. (Leça 1946, 148)

As 11 chulas que estão em formato áudio (cf. Anexo 5), gravadas por Armando Leça em 1940, no âmbito do levantamento sonoro de músicas populares patrocinado pela Comissão Executiva dos Centenários, estão todas em compasso quaternário, à exceção da primeira chula, que alterna entre compasso 12/8 e 2/4. Essa primeira chula além do compasso destaca-se pelo texto, que leva a crer que se trata de uma chula reiseira: “Nós vimos dar boas festas, dos santos reis deste ano, com prazer e alegria, chegaremos d’hoje a um ano”. Destaca-se também a chula nº 12, que tem apenas vozes femininas a cantar, sem instrumentos, em intervalos de terceira. As tonalidades que surgem nestas 11 gravações são: Sib Maior, Mib Maior, Dó Maior, Ré Maior, Fá Maior, Fá# Maior e Láb Maior. As chulas das faixas nº 1 (Reis), nº 2 (Chula de Amarante), nº 4 (Chula), nº 6 (Rusga), nº 7 (Chula de Penafiel), tem entre os seus instrumentos a rabeca chuleira. Na faixa nº 2 (Chula de Amarante) distingue-se o som da rabeca chuleira, pelo timbre agreste, que faz a linha melódica. Na segunda variação desta chula a rabeca chuleira atinge a nota Mi5. A faixa nº 6 (Rusga) tem como nota mais aguda da rabeca o dó5, uma nota que exequível neste instrumento, visto ter as cordas afinadas uma oitava acima do violino.

Edmundo Correia Lopes

Edmundo Correia Lopes (1898-1948)³⁵ no ano de 1926 publicou o *Cancioneirinho de Foz Côa, contribuição para a história crítica da música do povo português*. O autor comparou transcrições musicais compiladas nos cancionários populares que vinham a ser publicados desde finais do séc. XX com cancionários renascentistas, procurando “as origens da música popular” (Lopes 1926, 14). O seu trabalho sofreu influências do arabista espanhol. D. Julián Ribera y Tarragó. Para Correia Lopes o romanceiro da península Ibérica seria a chave para a origem de géneros musicais como o fado, a chula, a ramalde, o estalado, o vira e o fandando (Pestana 2008) Estes

³⁵ Edmundo Correia Lopes (1898-1948), nasceu em Vila Real, licenciou-se em Letras na Universidade de Lisboa e foi pianista. Além de Portugal também viveu no Brasil (1927-1937) e Guiné.

gêneros segundo Lopes, são “variantes próximas que constituem o legado do Romanceiro” (Lopes 1926, 151).

Neste cancioneiro são apresentadas duas transcrições apenas da parte vocal, a “Chula ou Vira da Régoa” e “Ramalde ou Chula do Minho”. Relativamente à “Chula ou Vira da Régoa” coligida em Armamar, o autor sustenta a ideia de que nessa região chula e vira designam um mesmo género performativo. A transcrição está em Dó maior e em compasso 2/2, o que não é usual no caso do género vira. No caso da “Ramalde ou Chula do Minho”, o autor refere que ela é executada na cidade do Porto. Esta transcrição está em Dó M e em compasso 2/4. (cf. Anexo 6)

Edmundo Correia Lopes não fez referências à rabeca.

Lydia Borde

Lydia Borde³⁶, uma das colaboradoras de *Le Guide Musical*, assinou entre 1933 e 1934 uma série de artigos intitulados “Le Folklore Portugais”. Num desses artigos apresenta a rabeca chuleira como um instrumento de destaque na região do Douro:

"Dans la région du Douro, on emploie surtout la "Rabeca chuleira instrument construit sur le modèle de notre violon ordinaire mais dont le manche est deux fois plus court." (Borde 1933, 108).

A autora sustenta que este instrumento musical, que acompanha a flauta, o clarinete, a viola, os violões e os ferrinhos tem como papel reforçar a parte melódica da chula:

“Le rôle de la 'chuleira' accompagnée par le 3^e flûte (mi bemol), la clarinette, la viola, les violões, les 'Ferrinhos' (espèce de petits sistres) et le tambour, consiste à mettre en valeur la partie mélodique" (*Ibid*).

Gonçalo Sampaio

O *Cancioneiro Minhoto* foi uma obra de Gonçalo Sampaio³⁷ (1944) editada postumamente por José Vilaça, que teve a tarefa de coligir as recolhas e anotações do autor . Além de José Vilaça, a obra teve de alguma forma o contributo de outros autores que

³⁶ Na pesquisa que efectuei na Internet, não encontrei dados biográficos sobre a autora.

³⁷ Gonçalo Sampaio (1865-1937) foi um colector e folclorista do Porto, mas também foi botânico e naturalista, dedicando-se por isso ao estudo da flora do território português. Teve um papel de destaque na recolha do reportório musical tradicional da região do baixo Minho (distrito de Braga). (Carvalho 2010, 1161)

colaboraram na sua organização e edição, nomeadamente Américo Pires de Lima que escreveu o prefácio e Augusto César Pires de Lima que escreveu as “Notas sobre a linguagem”.

No “Prefácio”, o médico e etnólogo Américo Pires de Lima destaca o método “naturalista” ou seja, importado das ciências naturais, em que Gonçalo Sampaio sustentou as suas pesquisas:

“O autor nas suas colheitas usava o método naturalista, tão seu familiar na Botânica. Não lhe interessavam as plantas de Jardim, mais ou menos aperfeiçoadas pela cultura; mas tão somente as formas espontaneamente produzidas pela natureza extreme. O mesmo para as cantigas. [...] A Gonçalo Sampaio não interessavam as canções alindadas, mas tão somente as que são verdadeiramente populares, tradicionais, em risco iminente de se perderem.” ([Lima 1944, 6] Sampaio 1944)

O cancioneiro está dividido em duas partes: uma introdução, com textos de Gonçalo Sampaio; um cancioneiro, ou seja, um conjunto de transcrições, que inclui “modas de terno”, “modas de romaria”, cantos coreográficos”, “cantos dos velhos romances”, “toadas” e “música religiosa”. No texto sobre “Cantos populares minhotos” e “Viras” são feitas diversas referências à chula. Relativamente a este género performativo, Sampaio sustenta uma origem recente e não exclusivamente galaico-minhota:

“Entre estas, que constituem o grupo das “danças de ronda”, contam-se chulas, maias, vareiras, diversas caninhas verdes, diferentes malhões e o regadinho – todas elas de origem não ou pouco inferior aos começos do século XIX – bem como viras e os fandangos, danças muito mais antigas e, ao contrario das primeiras, exclusivamente galaico-minhotas” (Sampaio 1944, XXXII).

A rabeca é novamente referida a propósito das “rondas”, que segundo o autor eram as orquestras populares do Minho, sendo um dos seus instrumentos característicos

“o cavaquinho, a viola braguesa, o violão, a rabeca ramaldeira (de braço curto), o clarinete em dó, os ferrinhos (triângulo) e uma espécie de variedade nacional do arcaico tambor da Provença.” (Sampaio 1944, XIX, XX).

Vergílio Pereira

Vergílio Pereira³⁸ em 1957 entrou na Comissão de Etnografia e História da Província do Douro Litoral e, sob o seu patrocínio, procedeu ao levantamento de música de matriz rural nos concelhos de Cinfães, Resende, Arouca e Santo Tirso. O *Cancioneiro de Resende* (1957),

³⁸ Vergílio Pereira (1900-1965) foi etnógrafo musical, regente de coros, professor e compositor. Fez levantamentos, escritos e sonoros, dando preferência a géneros musicais de contexto de trabalho e contextos religiosos e práticas polifónicas femininas. Publicou o *Cancioneiro de Cinfães* (1950), o *Cancioneiro de Resende* (1957) e *Cancioneiro de Arouca* (1959). (Giga e Pestana 2010, 988-9)

compilado e recolhido por Vergílio Pereira e com notas monográficas, considerações gerais e estudos musico-poéticos de Rebelo Bonito, apresenta 123 transcrições musicais e poéticas organizadas segundo sete categorias: “Corais em Fabordão (Cramóis)”, “Canções Lúdicas”, “Chulas e Cantigas ao Desafio”, “Cantigas de Trabalho”, “Cantigas de Embalar”, “Cânticos de Natividade”, “Cantos Devotos e Religiosos”.

No capítulo “Chulas e Cantigas ao desafios” constam 13 transcrições musicais e poéticas das quais uma intitula-se “Chula Nova, Chula Nova”³⁹. Esta chula foi recolhida em Seara (Barrô), apresenta compasso binário e a tonalidade de Dó Maior. A letra faz referência a Barqueiros, ao Douro e à vindima. Vergílio Pereira e Rebelo Bonito não fazem nenhuma indicação relativamente à rabeca. Contudo, no refrão da transcrição “Eu tenho uma laranjinha”, canção com subtítulo “Ó da rabeca!”, é feita uma alusão à sonoridade da rabeca, através das onomatopeias “chiro-biro-biro”: “Ó da rabeca Chiro, biro, biro! Ó da caixa Rantrantão!” (Pereira 1957, 48 e 211). Esta referência na poesia da canção “Eu tenho uma laranjinha”, atesta a presença desse instrumento no imaginário popular a sul do Rio Douro.

Em 1958, no âmbito do levantamento de práticas musicais no concelho de Santo Tirso, sob o patrocínio da Comissão de Etnografia e História da Junta de Província do Douro Litoral, Vergílio Pereira gravou em fita magnética, entre outros documentos, “Ai ó Chula” e “Cantiga ao desafio (Chula)” em Monte Córdova (Santo Tirso)⁴⁰ (cf. Anexo 7). “Ai ó Chula” é cantada só por vozes femininas, com intervalos de terceira. Tem as indicações de “Cantaraço das Romarias, cantado por 4 mulheres, uma por riba, Ana Ferreira do Cabo, 68 anos. Eufrasina Carneiro, com 59, Inocência Carneiro, 52 anos, e Luzia Gomes Ribeiro”⁴¹. Apresenta-se em compasso quaternário, na tonalidade de Lá maior. A “Cantiga ao desafio (chula)” tem voz masculina e feminina a cantar ao desafio, em compasso quaternário e na tonalidade de Fá maior. Tem indicação de que “António Monteiro da Silva, 47 anos, era o cantador e tocador de viola. A Ana Ferreira do Cabo, de 68 anos foi a cantadeira”.

³⁹ A informante desta chula foi Clotilde de Jesus.

⁴⁰ A transcrições musicais e poéticas do “Cancioneiro de Santo Tirso”, os registos sonoros e notas de campo do levantamento efectuado por Vergílio Pereira para a Comissão de Etno-Musicologia da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1958, permanecem inéditos, encontrando-se actualmente no Museu Nacional de Etnologia.

⁴¹ Caderno de campo de Vergílio Pereira, de 1958 (pp. 83-4). Museu Nacional de Etnologia, cota MNE/VP/CAI IV 7.

Rebelo Bonito

Em 1959, Rebelo Bonito⁴² publicou o primeiro estudo sistemático sobre a chula. Bonito estudou este género performativo no quadro das “cantigas ao desafio” (Bonito 1959, 8) e, numa tradição mais ampla (temporal e geograficamente) que o autor remeteu para o tempo dos Trovadores (*Ibid.*). Já relativamente à coreografia, sustentado nas descrições de César das Neves, observa proximidades com a Mourisca, chegando a sustentar tratar-se de “um tipo de Mourisca medieval” (*Ibid.*, 39).

Relativamente ao contexto performativo da chula, o autor enquadra-a nas vindimas do vale de Douro, sustentando haver uma relação directa entre a produção agrícola do vinho e a chula. Devido às vindimas e ao próprio transporte do vinho, sustenta que a chula foi difundida quer por terra, quer por barco (*Ibid.*, 20). Contudo, Rebelo Bonito vai mais longe ao defender que a chula seria o género musical e coreográfico que melhor representaria a idiossincrasia portuguesa. Na sua óptica, a chula, um género musical que emergira no contexto da produção de vinho na região do Douro, teriam irradiado os restantes géneros musicais e coreográficos populares. A chula teria, assim, acompanhado o percurso dos barqueiros que conduziam os barcos rabelos com vinho, do Douro às caves de Vila Nova de Gaia e à cidade do Porto: “A chula chegava ao Porto levada em barcos rabelos. Os melhores barqueiros eram do lugar que deles recebera o nome; daí, Chula rabela ou Chula de Barqueiros” (*Ibid.*, 21).

Essa “viagem” também teria sido feita por terra, pela serra do Marão ou em direcção a Trás-os-Montes:

“No caminho por terra, torneavam-se os contrafortes do Marão, por onde mais tarde viria a colear a estrada Pombalina, e estanciavam-se por mais largo espaço em duas paragens correspondendo sensivelmente aos terços da jornada – Amarante e Penafiel [...] A chula, irradiando para o Norte do rio Douro, avassalou Trás-os-Montes e o Minho, levada pelos que directa ou indirectamente participavam nos trabalhos de produção, transporte e exportação de vinho” (*Ibid.*).

⁴² O autor Rebelo Bonito⁴² (1896-1969) foi um engenheiro, folclorista e crítico, com elevados estudos musicais. Integrou a Comissão da Etnografia e História do Douro Litoral (1947-1959), órgão da Junta de Província do Douro Litoral. Realizou inúmeros estudos comparativos de música popular portuguesa, tendo procedido, nesse âmbito, à elaboração de um documento de apoio à análise, segundo o modelo proposto pelo alemão Marius Schneider, intitulado *Prontuário da canção popular portuguesa*. De entre os estudos publicados, além das *Chulas, Charambas e Desgarradas* (1959) em análise nesta dissertação, refiro, também, aqueles que foram integrados nos cancionários de Cinfães (1950) e Resende (1957), a partir das transcrições de campo da autoria de Vergílio Pereira. Apesar de ter coligido alguns documentos musicais e poéticos, Rebelo Bonito foi sobretudo um investigador de “laboratório” (Myers 1992), ou seja, que estudou documentos levantados no terreno por terceiros. (Giga e Pestana 2010, 151, 152)

Rebello Bonito analisa a métrica, tonalidade, estrutura harmónica e melódica e ritmo da chula, mas a sua atenção incide sobretudo nos tipos melódicos. No entanto o autor fala da importância de estudar todas as outras componentes musicais da chula:

“O estudo integral da chula merece a análise detalhada e sucessiva de cada um desses elementos, completada com a das cantigas suas derivadas. Quando isso se fizer, ver-se-á que a relativa unidade que é possível assinalar nos géneros lúdicos da folcmúsica portuguesa quem o estabelece é o tema melódico das Cantigas ao Desafio, na verdade, parte nobre do elemento musical da chula. Eis por que, no presente estudo, apenas se tenta resolver a questão da temática das solfas utilizadas pelos cantadores em seus despiques” (Bonito 1959, 7).

Rebello Bonito recorre a uma citação do Cancioneiro de César das Neves para a descrição do género chula, que ele considera ser um género muito completo:

“A chula, como já observou César das Neves, é «o tipo clássico da nossa música popular» e constitui a forma lúdica mais completa e espectacular de que dispõem as populações rurais nortenhas, em seus recreios ao ar livre, por ter música de instrumentos, cantoria, mímica e bailado. Os instrumentos e as vozes alternam entre si, servindo-se de música própria” (*Ibid.*).

O autor descreve a performance da chula, focando-se nos aspectos de improvisação dos cantores e dos instrumentistas:

“Mas a parte excitante da função, que vai a ponto de apaixonar os próprios que estão de fora, é o jogo de emulação a que se entregam os cantadores e instrumentista, uns e outros alardeados de talentos de improvisadores, expondo o seu vasto repertório e réplicas verbais adequadas” (*Ibid.*)

Relativamente aos instrumentos usados na chula, Rebello Bonito, sem especificar se se trata da rabeca chuleira ou do violino, sustenta que

“Para a festa chuleira, os indispensáveis instrumentos são a rabeca, harmónio, viola, tambor, ferrinhos, e, complementarmente, outros quer sejam de corda e de sopro” (*Ibid.*, 21)

O autor refere também quais os diferentes conjuntos instrumentais das chulas, mostrando nítidas semelhanças com os conjuntos instrumentais enumerados por Neves e Campos: Amarante (rabeca, violão, guitarra, tambor e ferrinhos), Penafiel (rabeca, harmónio, viola, violão, cavaquinho, bombo, canas e ferrinhos), Minho (rabeca, harmónio, viola, violão, cavaquinho, bombos, ferrinhos, clarinete) e Terras de Miranda: rabeca, tambor, castanholas, tábua, clarinete, requinta, flauta, harmónio e a gaita de foles. A rabeca é, assim, um instrumento sempre presente na chula.

Rebello Bonito procedeu à análise temática, segundo o método comparativo proposto pelo alemão Marius Schneider, de 74 melodias de chulas, charambas e desgarradas que seleccionou a partir dos cancioneiros de música popular e também de melodias coligidas em cancioneiros renascentistas. De seguida, dividiu esses temas em 5 grupos segundo a tipologia temática (cf. Anexo 8), constatando as semelhanças entre a chula, a charamba e as desgarradas. A partir dessa análise, Bonito defendeu que as cantigas ao desafio da região da “Beira Douro” e as Charambas da Madeira têm a mesma música, apesar de as designações serem diferentes (*Ibid.*, 57).

Pedro Homem de Mello

Pedro Homem de Mello⁴³ no livro *Danças Portuguesas* (1962) teve como objectivo a criação de literatura coreográfica, já que a maioria dos autores se centrava na música, poesia e trajes folclóricos na vez da dança.

Sobre a chula este autor refere que se encontra no Douro e dá como exemplo as Chulas Amarantina, a Chula de Santa Cruz, a de Barqueiros e a de Paus. O autor faz uma descrição maior da Chula rabela de Barqueiros, afirmando que tem uma coreografia difícil:

“Há nos bailadores movimentos de luta contra o que quer que venha de baixo, traiçoeiramente. Dobram-se os bustos. Arqueiam os peitos. Ondas, cobras ou chama – eis as imagens inimigas que os saltos, naquela dança, evocarão. Todavia o baile ao tarda a serenar. Já os homens, e fileira indiana, erguem, na mão direita, à laia de clarim, a castanheta, enquanto que, a seu lado, as moças reatam a tradição de humildade, por momentos interrompida”. (Mello 1962, 69) (cf. Anexo 2 Figura 28)

Relativamente aos instrumentos que integram a chula, Pedro Homem de Mello não fornece qualquer indicação.

⁴³ Pedro Homem de Mello (1904-1984) nasceu no Porto, foi advogado, magistrado do Ministério Público, professor e poeta. Entre os a década de 1950 e 1974 teve uma grande visibilidade como folclorista: escreveu no *Jornal de Notícias*, organizou a colecção de bilhetes postais “conheça as suas danças”, fundou e dirigiu a Academia de Danças e Cantares do Norte de Portugal, colaborou com a Emissora Nacional e entre 1963 e 1974 apresentou o programa de televisão *Folclore Danças e Cantares*. (Vasconcelos 2010, 764)

Fernando Pires de Lima

Fernando Pires de Lima (1908 – 1973)⁴⁴ escreveu o livro “*Chula, a verdadeira canção nacional*” editado pela FNAT, em 1962. Esta obra, ao longo da qual Pires de Lima disserta acerca da chula, defendendo que esta é a verdadeira canção nacional, começa com o Prólogo assinado por Mário Sampayo Ribeiro.

Segundo Mário Sampayo Ribeiro⁴⁵ a chula terá uma origem nunca posterior à viragem do século XVII para o século XVIII, sustentando-se no facto de o Padre Manuel Bernardes (1644-1710) a referir no livro *Nova Floresta*. Este autor defende que inicialmente chula designaria um conjunto musical não itinerante, cujos instrumentos seriam semelhantes aos da Ronda mas com predominância das violas e violões. Um desses instrumentos seria a viola chuleira:

“De aí as ‘violas chuleiras’, de cordas de arame, em que os tocadores (no dizer depreciativo dos vihuelistas de outrora) tocavam ‘a la barbero’. E as violas era ‘chuleiras’ porque próprias da chula (conjunto instrumental) a que o zagarrear dos seus acordes imprimia carácter.” (Ribeiro 1962] Lima 1962, 21)

Lima faz referência à participação das chulas em momentos religiosos e descreve o seu canto em falsete. Na sua óptica, a chula teria sido uma secção do vilancico que, entretanto se autonomizou:

“Mais tarde a ‘chula’ (conjunto instrumental) deve ter passado a acompanhar os ranchos ou magotes, que iam de casal em casal a dar as boas-festas, depois de terem feito a adoração da Lapinha de Belém. De porta em porta, os devotos do Menino Deus, após terem cantado os vilancicos (na vizinha Espanha ainda perdura a designação) pediam para si qualquer mimo, que os retemperasse da caminhada. E então a ‘chula’ tocava e uma voz se erguia ‘apregoando’ (não cantando) bem alto (por vezes em esganiçado falsete) para saudar o dono da casa (...). A tais coplas, que nada tinham a ver com os vilancicos, se começou a chamar de ‘chulas’” (Ribeiro 1962 in Lima 1962, 23)

Relativamente à região do Douro (margem norte), Ribeiro sustenta ter havido uma forte difusão do género, levando a que adquirisse características específicas nomeadamente, na coreografia devido à sua relação com actividades agrícolas:

⁴⁴ Fernando Pires de Lima (1908-1973) nasceu no Porto, oriundo de uma família do Porto de intelectuais e etnógrafos, como Augusto César Pires de Lima, Joaquim Alberto Pires de Lima e Maria Clementina Pires de Lima. Era médico, etnógrafo e folclorista. Foi membro e director do Museu de Etnografia e História no Porto, lançou em 1963 a *Revista de Etnografia*, organizou vários congressos e colóquios de Etnografia e Folclore. (Branco 2010, 702)

⁴⁵ Mário Sampayo Ribeiro (1898-1966) foi musicólogo, pedagogo, crítico de música, regente coral e compositor. (Nery 2010, 1121, 1122)

“De quanto tenho visto, parece-me lícito inferir que na margem norte do rio Douro as ‘chulas’ (conjuntos instrumentais) devem ter tido tal difusão que, em seu redor, gravitaram ou se desenvolveram novos usos e práticas, passando, [...] a designar tudo, inclusive a metamorfose em dança, que se me afigura intimamente ligada a certas fainas agrícolas – em especial a pisa da uva e algumas tarefas desenroladas nas eiras.” ([Ribeiro 1962] Lima 1962, 23).

Mário Sampayo Ribeiro revela interesse na possível origem da chula, provavelmente para atestar a teoria de Fernando Pires de Lima de que a chula é a verdadeira canção nacional. No prólogo defendeu o argumento de que a origem da chula teria sido religiosa, porém quando aborda o género na actualidade contextualiza-o sempre na actividade agrícola ligada ao vinho:

“Do versejar dos mais ou menos improvisados ‘reiseiros’ passou-se para as desgarradas ou cantos ao desafio utilizados, para manter os pisadores despertos, sincronizar-lhes os movimentos e estimular-lhes a gana. Não pode ter sido outra a génese dessa estupenda ‘Chula Rabela’ que os homens de Barqueiros ainda dançam, deixando-se cair com todo o peso dos corpos, como se calcassem a pés juntos a densa maranha de engaços fim de o precioso mosto afluir à caleira.” ([Ribeiro 1962] Lima 1962, 24).

Quando se refere à dança da chula que diz ter sido exclusivamente masculina e, inclusive, violenta e rude, Ribeiro cita o *Dicionário de Moraes* onde é referido o acompanhamento pela sanfona ou pelo violão:

“Os mais antigos elementos documentais concernentes à ‘chula’ dançada abonam-na como dança própria de homens (o que testifica que não deve ter nascido ontem, por assim dizer) e na recente edição do *Dicionário de Moraes*, os colectores, apoiando-se em texto não identificado, dizem ter sido bailada por um único dançarino, que rematava seu rodopiar tirando um substituto e assim sucessivamente, até chegar a vez do tocador (de sanfona ou de violão) sendo o ritmo marcado com palmas dos assistentes.” ([Ribeiro 1962] Lima 1962, 24)

Mário Sampayo Ribeiro revela diferenças relativamente à maior parte dos autores que estudaram a chula ao sustentar a ligação religiosa e ao assumir a dança como sendo exclusivamente masculina. No entanto, como foi referido atrás, o Cancioneiro de Neves e Campos regista que a “Chula de Amarante” era dançada por dois homens e que “Chula Rabela” só precisava de dois dançarinos. Na óptica de Ribeiro, o facto de não haver documentação do género fora de Portugal é por si só justificativo de que se trata de uma verdadeira canção nacional (Ribeiro 1962 in Lima 1962, 27).

Na antologia que se segue ao Prólogo, reúnem-se 66 exemplos musicais do que seria na perspectiva de Pires de Lima a “canção nacional”, ou seja, a chula. Os exemplos apresentados foram coligidos por diversos autores não identificados por Pires de Lima (por

exemplo, transcreve integralmente a harmonização de César das Neves da “Ramaldeira” (nº 60) do 1º volume do Cancioneiro de Músicas Populares). Todavia, na importação dos exemplos musicais, Pires de Lima, retirou indicações relativas à geografia, aos instrumentos musicais, componentes performativas, entre outros dados fornecidos nas publicações originais. (cf. Anexo 9)

Pires de Lima aborda a chula como sendo a canção nacional, sustentando que “Têm raízes sólidas na alma do povo português, e seguros alicerces na história” (Lima 1962, 31).

Numa clara oposição aqueles que vinham a defender o fado, uma música urbana, como sendo a “verdadeira canção nacional”, Lima contrapôs a chula, um género que na sua óptica representaria bem as idiossincrasias da alma nacional por estar enraizado no povo português. Pires de Lima insiste nesse argumento, fazendo dele o título do livro e suportando-a com uma citação de Neves e Campos: “A chula é o tipo clássico da nossa música popular” (*Ibid.*). De facto, sustentando-se no levantamento efectuado por Neves e Campos, na última década do século XIX, Lima reforça o argumento da importância “nacional” deste género performativo. César das Neves e Gualdino de Campos relacionam a chula com os territórios que estiveram na origem da própria nacionalidade (Neves & Campos *cit. in* Lima 1962, 44). A presença da chula nesse território simbólico que deu origem à nação portuguesa, serviu de analogia ao argumento de irradiação deste género performativo, de um plano regional, o norte, para o plano nacional. Lima aborda, assim, a chula no quadro de uma teoria prévia sobre a origem da canção nacional. De facto observa-se que Pires de Lima parte da teoria para a sua comprovação através de exemplos. Nesse processo elenca um vasto conjunto de autores e de obras (não só etnográficas como literárias e poéticas) que se referem à chula: Padre Manuel Bernardes, César das Neves, Renato Almeida, Alberto Pimentel, Rebelo Bonito, Julian Ribera y Tarragó, Armando Leça, Gil Vicente, Camilo Castelo Branco, Faustino Xavier de Novais, Ramalho Ortigão, Teixeira de Vasconcelos, Aquilino Ribeiro, António Arroyo, Miguel Ângelo Lambertini, Teófilo Braga, Gonçalo Sampayo, Augusto Pires de Lima, Lucille Armstrong, A. Lima Carneiro, Maria Clementina Pires de Lima e Jaime Lopes Dias.

A chula é descrita como um género performativo complexo que não só envolve o canto como instrumentos musicais (por si designados simplesmente pela palavra “música”) e dança:

“As romarias são manifestações colectivas de sensibilidade das gentes da aldeia. E a chula é a canção, a música e a dança dessas festas cheias de cor e movimento” (*Ibid.*, 32).

Segundo Pires de Lima, no início dos anos 1960, nas romarias e noutras festividades populares este género performativo foi central e fortemente participado:

“Uma festa no norte sem chula não seria festa. Todos cantam e dançam ao som das rabecas, violas, ferrinhos e outros instrumentos tocados por músicos afamados” (*Ibid.*).

A existência de músicos “afamados”, ou seja, instrumentistas com um grau de especialização reconhecido é revelador da importância do género. Ernesto Veiga de Oliveira, como adiante explicitarei, sublinha esse facto como distintivo da chula.

Pires de Lima procurou encontrar uma etimologia para a palavra “chula” que se afastasse do sentido pejorativo que uma origem associada ao adjetivo “chulo” contém: “Não estou de acordo com os nossos dicionaristas que admitem uma substantivação do epíteto chulo, no sentido indecente, grosseiro ou jocoso. Esta dança não tem nada disso [...] Creio que o vocábulo chula haja vindo da Galiza, talvez como título originário e com a mesma significação amorosa, que os espanhóis lhe conservam” (*Ibid.*, 53).

Relativamente aos instrumentos usados na chula, identifica diferentes constituições, conforme a localidades ou regiões em que emerge⁴⁶. Assim, nos concelhos de Amarante e Penafiel, observa, respectivamente, a presença de conjuntos instrumentais constituídos por rabeca, violão, guitarra, tambor e ferrinhos, e por rabeca, harmónio, viola, violão, cavaquinho, bombo, ferrinhos e canas. Em “terras de Miranda”, identifica a rabeca, o bombo, as castanholas, a tibia, o clarinete a requinta, a flauta, o harmónio e a gaita de foles (*Ibid.*, 64). Já na província do Minho, constata a presença da rabeca, do harmónio, da viola, do violão, do cavaquinho, do bombo, dos ferrinhos e do clarinete (*Ibid.*). Mais uma vez encontram-se semelhanças com os dados fornecidos por Neves e Campos.

Ao longo do livro o autor fala de diferentes chulas, dividindo-as por regiões ou estilos: Chula Rabela, Vira Vareiro, Chula Vareira do Douro, Chula do Douro, Chula “A Mirandesa”, Chula da Maia, Chula de Penafiel, Chula de Ramalde, Ramaldeira, Chula de Amarante, Chulita, Vareira ou Bareira, Chula Reiseria, Cana Verde, Farrapeira, Charamba e Vira Varino.

A antologia de exemplos coligida por Lima reúne 47 chulas, devidamente identificadas pelo nome e 19 “chulas e cantigas ao desafio”. Dos 66 exemplos de chula, 41 contém apenas a

⁴⁶ Na distribuição geográfica deste género performativo, Pires de Lima usa diferentes unidades de grandeza, referindo-se ora a concelhos, ora a províncias, ora a “terras”, como no exemplo que a seguir transcrevo: “[...] em Amarante se usa a rabeca, violão, guitarra, tambor e ferrinhos; em Penafiel, rabeca, harmónio, viola, violão, cavaquinho, bombo, ferrinhos e canas; no Minho, rabeca, harmónio, viola, violão, cavaquinho, bombo, ferrinhos e clarinete [...]; em terras de Miranda, rabeca, bombo, castanholas, tibia, clarinete e requinta, flauta, harmónio e a indispensável gaita de foles” (Lima 1962, 64).

transcrição da melodia e os restantes 25 estão harmonizados. Analisando o compasso dos 66 exemplos musicais constato que a maioria está em compasso binário (31 chulas) e quaternário (12 chulas) e há uma chula que tem alternância entre binário e quaternário (chula nº45). Neste cancioneiro existem também 10 chulas em compasso 3/4, 8 chulas em compasso 3/8, e 4 chulas em compasso 2/2. Ritmicamente predomina a subdivisão do tempo e em algumas chulas ritmos pontuados. Na chula nº 19 e nas “chulas e cantigas ao desafio” nºs 2, 16 e 17 surgem tercinas, como forma de ornamentação. Em termos de ornamentação destaco o uso do grupeto na chula nº 7 e o uso de apogiaturas nas chulas nº9, 19, 22 e 32 e na “chulas e canções ao desafio” nº 9.

Em relação às características vocais, na chula nº 10 surge a indicação de “coro” e na chula nº 12 alterna a indicação de “voz” e “coro”. Nas chulas nº 7, 12 e 16 há indicação de falsete. As chulas nº 12, 17 e 45, e as “chulas e cantigas ao desafio” nº 10 e 11 apresentam escrita em terceiras na linha da voz.

Relativamente às tonalidades, existe uma forte predominância das tonalidades de Fá Maior (29 chulas), Dó Maior (17 chulas) e Ré Maior (10 chulas). Surgem também chulas na tonalidade de Lá Maior (chulas nº 2, 6 e 22), Sol Maior (chulas nº 5 e 21), Si Maior (chula nº 46), Lá m (chula nº 29) e Mi m (chula nº28). De destacar as chula nº 13 que tem uma parte em Lá menor e outra em Lá Maior e a nº 47 que tem uma parte em Fá menor e outra em Dó menor. As chulas nºs 3, 5, 7, 11, 18 e 19 destacam-se pela linha melódica das partes instrumentais ser aguda, podendo ser um indicio do uso da rabeca, em vez do violino, já que essas chulas apresentam notas agudas entre o ré5 e o sol5. Estas são também as chulas com mais variações e maior complexidade melódica e rítmica, por comparação com as outras deste cancioneiro. (cf. Anexo 9)

Michel Giacommetti

Em 1981, Michel Marie Giacommetti⁴⁷, em colaboração com Fernando Lopes-Graça, editou uma antologia de transcrições de música e poesia coligidos por diferentes autores,

⁴⁷ Michel Marie Giacommetti (1929-1990), natural da Córsega mas radicado em Portugal, foi um colector que exerceu um grande impacto em processos de revivificação de música tradicional portuguesa, sobretudo junto de Grupos Urbanos de Recriação (Lima 2000). Percorreu o continente português a fim de gravar o que considerava ser a voz de um povo oprimido. Esses registos foram sendo divulgados através de diferentes edições discográficas e num programa televisivo produzido pela RTP entre 1970 e 1973 (intitulado *O povo que canta*). O seu trabalho teve um particular destaque depois do 25 de Abril de 1974, passando a ser considerado uma

intitulada *Cancioneiro Popular Português*, com o objectivo de “restituir ao povo português o que lhe pertence de uma herança legítima, nem sempre avaliada justamente como um dos mais preciosos bens do património comum” (Giacometti 1981, 5).

No capítulo “por terreiros e arraiais”, apresenta a transcrição de uma chula, uma Bareira e uma Farrapeira. A transcrição de “Ó Bareira, ó Bareirinha” foi coligida por Armando Leça em Vila Chã (Esposende). Tem compasso 2/4 e está na tonalidade de Mib Maior. A transcrição de “Eu casei-me per um ano” foi coligida por Vergílio Pereira em Cinfães. Está na tonalidade de Fá m e apresenta uma alternância de dois em dois compassos entre 3/4 e C. A transcrição de “Ó minha Farrapeirinha” foi coligida por Pe. Jaime Pinto Pereira em Alvoco da Serra (Seia). Apresenta compasso 2/4 na tonalidade de Sol Maior.

Giacometti refere o facto de César das Neves e Gualdino Campos tratarem a “Farrapeira” como um género semelhante à chula e refere também o facto de Jaime Lopes Dias designar a “Farrapeira” de chula na freguesia de Escalos de Baixo (Castelo Branco).

Sobre o género chula, Giacometti refere que é uma dança situada na Beira (em especial Castelo Branco), que também surge nos reportórios do Ribatejo. É descrita por Jaime Lopes Dias como uma dança dirigida por um mandador. Quando é cantada é acompanhada de adufe, quando é instrumental é composta por harmónio, guitarra, ferrinhos ou realejo. (cf. Anexo 10 Giacometti)

A colecção *Filmografia Completa*, Michel Giacometti, editada em 2010, dá-nos a conhecer no DVD 9 (*Povo que Canta*, 4ªserie) a “Chula de Paus”:

“Aos domingos dos dias de festa, o ‘bailo’, baile de terreiro, juntava jovens e velhos. Dançava-se ao som da rebeca, viola, harmónio, bombo e ferrinhos. A chula alternava com o malhão.” (Giacometti in Lima DVD, 2010, 64)

O tocador da Chula de Paus, toca violino, a que chama rabeca (este instrumento não apresenta o braço mais curto do que o do violino). Este tocador pega no arco com a mão mais à frente, tocando predominantemente na ponta do arco, em vez de tocar com a mão direita no talão, como um violinista faria. Isto permite-lhe tocar notas rápidas, mesmo sem ter desenvolvido a técnica deste instrumento. Também relativamente ao arco, observa-se alternância de notas rápidas ligadas com notas separadas e com pouco arco, criando assim

referência em música tradicional portuguesa, sobretudo por jovens ligados ao movimento revivalista *folc* (Branco 2010, 564 - 566)

variações da mesma melodia. Nessas variações assiste-se também ao uso de mordentes, repetição de notas num ritmo mais rápido e acelerandos.

Esse mesmo vídeo refere a geografia da chula, a sua difusão e a sua relação com as vindimas no Douro:

“A chula parece ter andado sempre associada às vindimas do Vale do Douro. Existem diferença sensíveis entre chula rabela, Chula de Amarante, Chula de Penafiel e Chula de Ramalde ou Ramaldeira, mas em todas, os tocadores e os cantadores ao desafio rivalizam entre si. [...] A chula foi divulgada possivelmente pela gente que participava nas vindimas ou no transporte do vinho. Supõe-se que a chula rabela deve o seu nome ao facto de ter sido tocada e cantada nos barcos rabelos que levavam o vinho até ao Porto. A sua área de difusão é vasta e podemos considerar que, hoje em dia, é conhecida em todo o país, embora não exerça a sua função lúdica senão no Douro Litoral, Minho e algumas zonas da Beira Litoral.” (Giacometti in Lima DVD 9, 65)

Maria Arminda Nunes

Maria Arminda Nunes no livro *O cancioneiro popular em Portugal* (1978) começa com uma introdução sobre a história do cancioneiro popular em Portugal, fazendo uma interpretação dos diversos cancioneiros e os seus autores, nomeadamente: Almeida Garrett, Teófilo Braga, Leite de Vasconcelos, António Tomás Pires, Gonçalo Sampaio, P.^o Firmino Martins, A. C. Pires de Lima, Pedro Fernandes Tomás, Jaime Lopes Dias, Alves Redol, Francisco Xavier Ataíde Oliveira, P.^o Pita Ferreira, Eduardo Antonino Pestana, João da Silva Correia e Afonso Duarte, Giacometti, Lopes Graça, João de Freitas Branco, Luís de Freitas Branco, Rodney Gallop, Armando Leça.

Esta autora defende que os géneros musicais, poéticos e coreográficos não estão confinados a uma região, já que sofrem todo o processo de difusão, dando como exemplo a chula:

“Há necessidade de nunca esquecer que tanto as cantigas como as músicas e as danças não se limitam a determinada região. Embora tenham tido a sua origem em dado local ou aí haja domínio marcante de certas espécies, observa-se larga difusão de terra em terra. Assim, nota-se que o vira se canta e dança do Minho a Lisboa; o malhão e a chula expandem-se pelo Minho, Douro e Beira Litoral; valiosíssimos corais existem em larga escala no Baixo Alentejo e no Minho; o fandango reina todo poderoso no Ribatejo, mas é igualmente querido em todas as províncias; é «dançado de lés a lés», afirma Armando Leça na sua *Música Popular Portuguesa*.” (Nunes 1978, 16)

Todavia, considera que a chula, assim como a Vareira, a Cana-Verde, o Verde-Gaio e o Malhão, são géneros minhotos (Nunes 1978, 22)

Quando aborda as orquestras populares que acompanham a chula, a autora não refere a rabeca.

Tomaz Ribas

Tomaz Ribas⁴⁸ no livro *Danças Populares Portuguesas*, editado em 1982, pretendeu elaborar um trabalho onde se problematiza a dança, tentando servir de base para outros autores melhorarem e completarem o seu estudo de forma mais sistemática e científica (Ribas 1982, 7)

O autor considerou que, apesar de existirem alguns estudos sobre danças tradicionais, carecem de profundidade, defendendo que o estudo das danças populares portuguesas deve ser feito de forma multidisciplinar: “paralelamente com o estudo da música popular tradicional e, de certo modo, também, com as achegas das especialidades da literatura, dos etnólogos, dos historiadores e dos sociólogos”. (Ribas 1982, 9).

Tomaz Ribas propõe que se observem as danças populares quanto à sua natureza social (folclórica, popular ou recreativa e popularizadas) e à sua função ritual ou religiosa.

Segundo o autor, a chula é uma dança recreativa de carácter laboral, dando o exemplo da Chula de Barqueiros:

“Além de um determinado número de ‘danças recreativas’ que outrora mais do que hoje, acompanhavam determinadas tarefas agrícolas [...] e determinados trabalhos piscatórios ou marítimos [...] encontramos ainda hoje no povo português algumas danças de carácter laboral ou de trabalho: [...] a Chula vareira é uma das danças de barqueiros do rio Douro”. (Ribas 1982, 72)

Ribas detém-se a reunir dados para a elaboração de uma carta coreográfica de Portugal: “ousamos reunir aqui alguns elementos, arrumando-os por regiões geo-etnográficas, numa primeira e modesta tentativa de elaboração de esboço de uma possível carta coreográfica portuguesa”. (*Ibid.*, 85)

Nessa carta, a chula tem uma ampla distribuição, indo do Minho à Beira Baixa

⁴⁸ Tomaz Ribas⁴⁸ nasceu em 1918. Diplomado com o curso de Dança e Coreografia do Conservatório Nacional, fez parte da direcção do teatro nacional de S. Carlos e Teatro Nacional D. Maria, foi director do Gabinete de Etnografia e Folclore da FNAT-INATEL e foi professor em diversas escolas. Colaborou com jornais e revistas, e escreveu ensaios relacionados com teatro, etnologia, antropologia cultural e folclore. (Sardo 2010, 1113 -1115)

setentrional. Na sua perspectiva, a *Farrapeira* da Beira Alta consiste numa chula pelo facto de ter um refrão instrumental.

Segundo Tomaz Ribas, a chula pode ser acompanhada pela “ronda minhota” que o autor descreve como uma “espécie de pequena orquestra campesina composta de clarinete, rabeca, harmónica, cavaquinho, viola, violão, bombo e ferrinhos” (*Ibid.*, 96), ou acompanhada pela “festada duriense (que é constituída pelos mesmo instrumentos, menos o clarinete, que é substituído pelas canas)” (*Ibid.*, 96). Ficamos, mais uma vez, sem saber se a rabeca a que Ribas faz referência é a rabeca chuleira ou um violino.

Ernesto Veiga de Oliveira

No livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (1964) de Ernesto Veiga de Oliveira⁴⁹, que será explorado mais adiante a propósito da rabeca, sustenta que a chula é uma forma vocal e coreográfica do Noroeste de Portugal, com diversas variantes, que tem na rabeca um instrumento específico:

“A chula hoje é, de um modo geral, uma forma musical, instrumental, vocal e coreográfico, que existe em todo o Noroeste do País, e mesmo além; cada zona particular desta área tem a sua chula, que designa uma espécie própria que por vezes pouco tem a ver com as demais, tornando-se difícil definir o traço comum que caracteriza a todas: geralmente uma moda viva e festiva, cantares ao desafio ou coreográficos, em qualquer caso próprios e figurando em ocasiões de diversão, e acompanhamentos de cordofones locais. [...] Na área mais restrita que apontamos de entrada, porém, a chula tem de facto uma forma particular que a individualiza para lá de certas variantes sub-regionais – a *rabela* de Barqueiros, de Amarante, de Penafiel, a *ramaldeira*, a *Vareira* de Celorico de Basto, etc.; nomeadamente é ali – e só aí – que, relacionado com ela, se encontra um instrumentos específico, que é propriamente a alma dessa chula e lhe confere o tom especial que a caracteriza: a *rabeca chuleira*, *rabela* ou *ramaldeira*, violino popular de braço muito curto e escala muito aguda, que é o principal instrumento melódico do conjunto”. (Oliveira 1982, 62 e 63)

Quando procede à análise musical da chula, o autor faz referência à presença de variações e improvisação por parte dos instrumentos solistas, tais como a rabeca:

“Se a alternância dos acordes de tónica e dominante, que estrutura a secção de acompanhamento aos instrumentos solistas e voz, delimita as possibilidades harmónicas, deixa por outro lado campo livre à rabeca,

⁴⁹ Ernesto Veiga de Oliveira nasceu no Porto em 1910 e faleceu em 1990. Estudou Direito e Ciências Históricas e Filosóficas. Ao longo da vida dedicou-se à etnologia, destacando-se o seu trabalho com Jorge Dias, Margot Dias e Benjamim Pereira e a colaboração com Centro de Estudos de Etnologia, com o Centro de Estudos de Antropologia Cultural e o Museu de Etnologia. Em 1965 é nomeado subdirector do Museu de Etnologia e, de 1973 em diante toma a direcção do Centro de Estudos de Antropologia Cultural e do Museu de Etnologia, mantendo-se nesse posto até 1980, data da sua aposentação. (Castelo-Branco e Branco 2010, 930)

violão assurdinado e cantores que com grande virtuosidade tocam os interlúdios instrumentais e se adaptam às variações introduzidas por qualquer deles, mesmo quando acontece por engano” (Oliveira 1982, 313). (cf. Anexo 11)

Segundo Veiga de Oliveira, os tocadores de conjuntos instrumentais como o da chula, são normalmente pagos:

“Estes conjuntos, a que dão igualmente os nomes de *festada*, *estúrdia*, *tocata*, etc., são, como as rusgas, apenas festivos, sem quaisquer funções cerimoniais, e, como elas, compõem-se fundamentalmente, como vimos, também de cordofones (e percutivos rítmicos) – violas e, em vez de cavaquinho, a rabeca de afinação aguda como esse –, que acompanham cantares de desafio e coreográficos; mas diferem delas por uma maior coesão e obrigatoriedade do seu instrumental e por uma figuração mais importante e aparatosa; enquanto que a rusga toca sobretudo para os próprios e para o grupo em que se integra, muitas vezes de mesmo de caminho, a chula constitui geralmente um pequeno espectáculo, em actos para os quais é não raro contratada – rifas, concursos, festas, etc. – e onde representa o principal atractivo, exibindo-se num estrado erguido de propósito, e tocando horas seguidas para um público atento, fascinado, e exigente, outrora em muitas partes para acompanhar a dança que leva o mesmo nome [...] Mas os tocadores, embora geralmente pagos, nunca são profissionais, e, na verdade, tocam, acima de tudo, para si próprios, exaltados pelo próprio tocar, num entusiasmo que não se esgota.” (*Ibid.*, 65)

Relativamente à chula, Ernesto Veiga de Oliveira identifica os seguintes instrumentos:

“Numa chulada intervêm, além dessa rabeca, a viola de tipo amarantino (semelhante à Braguesa mas com a boca em forma de dois corações, que é um segundo tipo de viola popular portuguesa de cinco ordens de cordas de arame), o violão, um tambor pequeno, ferrinhos, e, segundo o estilo geral da chula, os cantores obrigatórios; um homem e uma mulher [...] Conforme as regiões pode variar o número e as maneiras como estes instrumentos se apresentam, e aparecem mesmo outros: em Celorico de Basto, por exemplo [...] as rabecas aí são pequeníssimas; e em casos mais recentes, um banjolin com a mesma afinação que a rabeca, sublinha o seu toque e reforça a melodia; aí por vezes, em vez da rabeca, ouve-se uma harmónica: mas deve-se notar, por outro lado, que certos cantadores especialista da chula não a sabem cantar com esse instrumento e requerem a velha rabeca.” (*Ibid.*, 64).

A rabeca é referida como sendo o principal instrumento melódico do conjunto: “se encontra um instrumento específico, que é propriamente a alma dessa chula e lhe confere o tom especial que a caracteriza: a *rabeca chuleira*, *rabela* ou *ramaldeira*, violino popular de braço muito curto e escala muito aguda” (*Ibid.*, 63)

Relativamente aos aspectos geográficos, o autor situa a chula “Numa região centrada em Amarante e que atinge as terras de Basto, e os concelhos dos Baixos Tâmega e Douro, Marco de Canaveses, Baião, Mesão Frio, Penafiel e Paredes, Lousada e Santo Tirso, englobando, ao sul do Douro, Cinfães e Resende – ou seja, o Douro do *vinho verde* (...)”

(Oliveira 1982, 62). Além desta descrição geográfica o autor refere diferentes chulas e distingue características distintas entre elas, quer a nível geográfico, de instrumentos ou de nome: Chula Amarantina, de Santa Cruz, de Barqueiros, de Paus; Chula Duriense; Chula Rabela de Barqueiros, Amarante e Penafiel; Chula ramaldeira; Chula Vareira e de Celorico de Basto.

Alberto Sardinha

O autor José Alberto Sardinha⁵⁰, no livro *Tunas do Marão*, faz referências à chula, relacionando-a com a vida musical das tunas. Segundo o autor, os músicos das tunas tinham um papel activo noutros agrupamentos de música nomeadamente nos grupos de chula (contexto espontâneo) e nos ranchos folclóricos (num contexto actual da chula):

“Acresce um pormenor que poucas vezes é recordado: os músicos que faziam parte das tunas integravam-se também noutros grupos musicais populares, menos refinados, mais chulos (no sentido que esteve na origem da designação da dança popular minhota e duriense), os que serviam nos meios rurais para os pequenos bailes chulos (novamente na mesma acepção), como são notoriamente os que no Entre-Douro-e-Minho, levaram os nomes de estúrdia, rusga, festa, festada, chulada, ramalde, etc.” (Sardinha 2005, 25); “Por ultimo, haverá que salientar-se uma última contribuição das tunas: grande parte dos instrumentistas integrou também tocatas de muitos ranchos de representação folclórica, sobretudo à medida que as tunas foram morrendo e aqueles foram nascendo” (*Ibid.*, 26).

Segundo um informante de Sardinha, da Tuna de Viariz, em Baião, a chulada integrava a “rabeca de chula”:

“Conta-nos ele [Manuel Pinto Ferreira (Damião), de Viariz, Baião] que havia nesta freguesia, no seu tempo de mocidade, uma chulada, i.e., um conjunto instrumental vocacinado para tocar a chula nos serões de baile, composto por viola, violão, rabeca de chula, tambores e ferrinhos. Nesses serões de baile, dançava-se horas a fio a chula, em ambiente de entusiasmo e loucura, mas nunca deixava também de se bailar uma ou duas contradanças e duas ou três valsas, estas com rabeca de braço normal. [...] os serões dos bailes eram realizados nas noites de Inverno e também durante o Entrudo, quer nas vendas, quer em palheiros ou em casas [...]. Além disso, quando um lavrador tinha muito pessoal a trabalhar e queria fazer uma festa, ‘rogava a chula’ para lá ir de noite fazer um serão de baile.” (*Ibid.*, 62).

⁵⁰ José Alberto Sardinha nasceu em Angola em 1953. É licenciado em direito e colector de música tradicional. Sofreu influências da obra de Lopes-Graça e Giacometti, e o seu trabalho privilegia as regiões mais rurais. O seu trabalho resultou em diversas edições discográficas do seu arquivo sonoro e em diversos livros. (Brissos 2010, 1185)

José Alberto Sardinha refere a sonoridade peculiar deste género musical, em parte devido ao tom agudo da rabeca:

“Note-se que as chuladas, apesar de terem essencialmente instrumentos de corda (viola, violão, rabeca de chula), apresentam uma sonoridade ‘alta’, quase agreste, que lhes é conferida, para além, obviamente do tambor e dos ferros, pelo tom agudo, estridente, quase gritado, em que se movimenta a rabeca e o desenho melódico dos cantadores, bem como o facto de a viola ser tocada de rasgado, deixando o ponteadado para os baixos do violão”. (*Ibid.*, 63)

Sardinha efectuou gravações sonoras de chulas algumas das quais foram publicadas na colecção *Portugal Raízes Musicais*, publicada pelo *Jornal de Notícias* no ano de 1997, nos fascículos 1 e 2, e no livro *Tunas do Marão*, cd 1 e 4. (cf. Anexo 12) Nestas chulas, predomina o compasso quaternário e as tonalidades maiores (Dó Maior, Fá Maior, Ré Maior, Sol Maior e Sib Maior). José Alberto Sardinha a respeito da chula diz que esta é

“A mais antiga e típica dança duriense. De salientar o protagonismo e virtuosismo da rabeca chuleira, instrumento em vias de extinção.” (Sardinha 1997, 10)

Duas dessas gravações incluem violino: a “Chula de Paus” (nº 22 do fascículo 1, *Portugal Raízes Musicais*, Douro e Minho Litoral, gravada em 1978) e a “Chula” (nº 2 do Cd 1 do livro *Tunas do Marão*, gravada em 2002). A “Chula de Paus” é da freguesia de S. Pedro de Paus, concelho de Resende, e é tocada por dois violinos, dois violões e guitarra portuguesa. A “Chula” é da freguesia de Carvalhais, concelho de Santa Marta de Penaguião, e é interpretada pela Tuna de Carvalhais, por seis violões.

De destacar também que duas gravações incluem rabeca chuleira. A “Chula de Baião” surge na faixa 5 do *Portugal Raízes Musicais*, Douro e Minho Litoral, gravada em 1993, em Ovil, no concelho de Baião. (cf. Anexo 14, Figura 4) Do grupo de chula gravado constavam viola portuguesa, rabeca chuleira, dois violões, bombo e ferrinhos. O rabequista desta gravação é António Alves, de Baião (entr. Alves 2010 a.). A Quadrilha (faixa 14, cd 4 do livro *Tunas do Marão*, gravada em 1993 na freguesia de Viariz, concelho de Baião), destaca-se por incluir na sua instrumentação a rabeca chuleira, e por apresentar o tom agudo (atinge o sib5) que caracteriza. Constam na gravação os músicos da Tuna de Viariz, sendo o tocador de rabeca o membro mais velho de uma família de músicos dessa mesma tuna: Manuel Pinto Ferreira (Damião). Sardinha a propósito desta quadrilha descreve algumas das características da rabeca chuleira:

“Salientamos também a quadrilha, que foi tocada à rabeca chuleira, com a sua sonoridade característica, devendo a audição ter este facto em conta, na medida em que se trata de um violino de braço curto, com imensa dificuldade de colocação dos dedos que pisam as cordas (não falando, in casu, da idade do tocador, que tinha 79 anos). O povo distingue bem as duas rabecas, chamando a uma rabeca de chula e a outra rabeca de música.” (Sardinha 2005, 325)

António João César e Margarida Moura

A “*Enciclopédia da música portuguesa no séc. XX*” de 2010, destaca-se por ser a primeira grande obra de referência sobre música em Portugal no séc. XX e pela sua abrangência e rigor na investigação. O artigo “chula” dá especial importância à análise musical deste género, abordando ritmo, estrutura, harmonia, melodia, e descrevendo também de forma sucinta a dança e a poética.

A chula é definida como sendo um género coreográfico:

“Género coreográfico associado ao Noroeste português. É uma dança de pares caracterizada por uma métrica binária ou quaternária e um padrão rítmico distinto, existindo inúmeras variantes regionais” (César e Moura 2010, 286).

Segundo os autores, são identificáveis variantes da Chula segundo a localidade (Chula de Amarante, Chula Duriense, Chula de Paus), aspectos da prática performativa (Chula rasgada) ou pela sua suposta antiguidade (Chula velha).

Conclusões

A chula, um género musical, poético e coreográfico, documentado pelo menos desde o início do século XVII (Ribeiro in Lima 1962, 20), sofreu nas últimas décadas transformações profundas. Em finais do século XIX, circulavam chulas anónimas ao lado de chulas de autor, configuravam-se múltiplos contextos de emergência da chula, desde os bailes, o trabalho, ao cantar dos Reis.

De facto, este género que, segundo as etnografias abordadas ao longo deste capítulo e os testemunhos dos músicos que entrevistei, mobilizava instrumentistas, cantadores e dançarinos numa “performance participada”, com a emergência do processo de folclorização passou a ser uma “performance de apresentação” (Turino 2008). Segundo Thomas Turino, o modo como músicos e plateia interagem é de tal modo relevante para o resultado final – a

música, a dança, a poesia – que justifica uma categorização distinta. Segundo Turino, na performance participada não existe separação entre executante e audiência, uma vez que consiste numa situação social interactiva na qual as pessoas acorrem para fazer música ou dançar (Ibid. 53). Este tipo de performance promove a realização de improvisações ou variações, a alternância de secções (AABB ou ABAC....), uma textura denso e um timbre marcante, uma indefinição do início e final da performance e uma duração imprevisível, dependente apenas da qualidade da participação (Ibid. 54). Nos textos e registos sonoros analisados, estas características estavam presentes. Constata-se que a chula, em contexto emergente ou seja, em performance participada, promovia a realização de improvisações em instrumentos como a rabeca e a viola, a alternância entre secções de despique entre cantadores com secções instrumentais, uma textura densa que inclusive muda de secção para secção e a referência a performances com durações que iam até oito horas. Diferentemente, na performance de apresentação observamos dois momentos distintos: o de preparação e o de apresentação. Todo o programa é preparado, a forma está escrita, tem um princípio, um meio e um fim claramente definidos, o tempo de duração está previamente definido e há uma separação entre executantes e audiência. Nos contextos da música de salão oitocentista e da folclorização, a partir dos anos 1930, a chula adoptou este perfil, passando a ser um número dentro de um repertório previamente definido, vendo o tempo de performance reduzido a poucos minutos, passando a ter um princípio e um fim claramente definidos e sendo executada modo mais sincronizado. Como referi atrás, na transposição da chula de um contexto de emergência para um contexto formal, a chula perdeu parte significativa do impacte social que tinha. Esse impacte, justifica que autores como César das Neves e Pires de Lima sustentem que se tratava do tipo clássico “da nossa canção” ou, inclusive, “a canção nacional” (Neves e Campos 1893, 62; Lima 1962, 31).

A maior parte dos autores circunscreveu a chula a localidades no Norte de Portugal, no entanto surgem referências à Beira Baixa, Beira Litoral, Estremadura, Madeira e Açores. O facto de os autores revelarem diferentes origens geográficas à chula pode estar relacionado com o facto de nem todos definirem este género performativo segundo os mesmos parâmetros. Como exemplo dessas diferenças Mário Sampayo Ribeiro apresenta dúvidas se a chula é um género performativo ou se é o nome dado a um conjunto instrumental que toca vários géneros, Rebelo Bonito defende que Chulas, Charambas e Desgarradas são um só género. O género “Farrapeira” é entendido como chula pelos autores Rebelo Bonito, Fernando Pires de Lima, Giacometti e Tomaz Ribas. O próprio género “Chula” pode ser

chamado de Vareira ou Ramaldeira, etc.

Nem todos os autores descrevem a chula como um género coreográfico, ou exclusivamente coreográfico, no entanto Neves e Campos, Pedro Homem de Mello e José Alberto Sardinha fazem descrições mais pormenorizadas da sua coreografia. Neves e Campos fazem referências a este género com uma “dança de homens”, mas Mário Sampayo Ribeiro vai mais longe e afirma que esta era uma dança “exclusivamente masculina”.

Nos textos acima analisados, nem sempre a parte instrumental reteve a atenção dos autores. Todavia, nos autores que referiram a constituição instrumental da chula encontramos um grupo claramente definido, com especialistas de diferentes instrumentos que eram, inclusive, pagos pelos serviços prestados. Entre os vários conjuntos instrumentais mais comuns surgem os seguintes instrumentos: violão, viola, ferrinhos, tambor. No entanto os seguintes instrumentos também foram referidos pelos vários autores: violino, flauta, clarinete, requinta, gaita de foles, tibia, bandolim, guitarra, guitarra portuguesa, cavaquinho, viola braguesa, harmónico, castanholas.

A rabeca teve uma significativa presença nesses conjuntos instrumentais. Nas descrições e análises de Neves e Campos, Lúcia Borde, Ernesto Veiga de Oliveira e José Alberto Sardinha, sobressai a importância que a rabeca tinha no conjunto instrumental, ao reforçar a melodia do cantador que frequentemente cantava em falsete, ao marcar a performance com um timbre muito marcante, ao realizar variações e improvisações nas secções instrumentais.

Com excepção das transcrições musicais publicadas em *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, as restantes referem-se apenas à parte vocal, o que impediu que pudesse fazer uma análise comparativa das partes instrumentais. A análise das chulas em formato áudio que continham rabeca, entre os seus instrumentos, leva-me a concluir que o que mais caracterizou este instrumento no conjunto da tocata, foi o seu registo agudo e timbre marcante. Nesses exemplos áudio são frequentes as notas sol⁵ e sib⁵. Da análise das chulas transcritas, harmonizadas e em formato áudio concluo que o desenho melódico das chulas apresenta movimentos em graus conjuntos, notas repetidas, arpejos e acordes e intervalos de terceira. Observa-se que o desenho rítmico é maioritariamente em compasso quaternário, com subdivisão do tempo, por vezes ritmos pontuados e em alguns casos com ornamentos.

Os autores abordados ao longo deste capítulo, exploraram a chula enquanto género musical ou coreográfico, faltando um estudo de fundo sobre a performance como um todo.

Capítulo 4. História de Vida

Neste capítulo apresento uma história de vida do último tocador profissional de rabeca chuleira. Este texto foi escrito em parceria com António Alves, ao longo de entrevistas e encontros informais. Procurei, nesse processo de redacção, aproximar-me de uma autobiografia realizada com a minha colaboração. A história de vida, enquanto metodologia, insere-se, como foi referido atrás, no quadro dos estudos qualitativos. Este método, que vem a ser explorado em diferentes áreas do conhecimento, possibilita a aproximação entre pesquisador e as pessoas em estudo (Spindola e Rosangela 203, 119). Assume, por isso, a dimensão subjectiva do conhecimento. Num estudo seminal intitulado *Memória e Sociedade*, Ecléa Bosi apresenta oito histórias “de velhos”, histórias contadas por pessoas idosas que, assim, se referem ao seu próprio passado e explicita problemas relacionados com a memória, com as lembranças das pessoas idosas (Bosi 1994). Bosi sustenta que o homem “que já viveu a sua vida”, o homem idoso, ao lembrar o seu passado, “ele está se ocupando conscientemente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da vida” (*Ibid.*, 60). A autora continua “Um aspecto importante desse trabalho de reconstrução [do passado] é posto em relevo por Halbwachs quando nos adverte do processo de “desfiguração” que o passado sofre ao ser remanejado pelas ideias e pelos ideais presentes do velho” (*Ibid.*, 63).

Ao longo dos múltiplos contactos que estabeleci com António Alves, que tinha 79 anos de idade aquando da primeira vez que o contactei, apercebi-me desse elemento de “desfiguração” do passado. As memórias que guarda são fugidias e reconfiguráveis à luz de novas inquirições. Contudo, aquilo que pude aprender ao longo dessa experiência foi que as datas, os anos precisos dos acontecimentos são secundários ao lado do sentido da narração da sua própria existência e da transformação dessa narração em experiência de quem o escuta.

Na redacção desta história de vida contei com a colaboração do próprio e de pessoas que com ele têm convivido. Procurei desenvolver uma escrita a duas vozes: a minha e a dos entrevistados (apresentando os seus depoimentos o mais, integralmente, possível).

António Alves: tocador de rabeca

António Pinto Alves, mais conhecido localmente por Toninho Alves ou Alves das Boscras, nasceu a 5 de Janeiro de 1931, no lugar de Boscras, freguesia de Ovil, concelho de Baião, localidade onde ainda reside. Os seus pais foram José Pinto Alves e Maria Adelaide de Jesus. Pastor desde os 12 anos e agricultor, gosta de apresentar-se como “lavrador das Boscras” (entr. Alves 2010 a.).



Figura 2: António Alves a tocar rabeca, 2010

Apesar de descender de uma família de tocadores de rabeca e violão, aprendeu sozinho de ouvido os instrumentos que veio a tocar, com exceção da rabeca chuleira, que aprendeu com o rabequista João Barbosa e do violino e do “órgão” que exigiram lições particulares e o recurso a métodos com notação musical.

O seu tio-avô, Joaquim Mendes (família materna), de Travanca do Monte, fora rabequista⁵¹. O seu pai “também [...] tocou violão no tempo dele”, ou seja, tocou violão quando ainda era jovem, razão pela qual Toninho Alves não se recorda de o ouvir tocar (*Ibid.* 2011). O gosto pela música levou José Pinto Alves a oferecer um cavaquinho ao seu filho António. Assim, Toninho Alves recebeu o seu primeiro instrumento musical por volta dos onze ou doze anos, e aprendeu a tocá-lo a “ver e ouvir os seus vizinhos tocar” (*Ibid.* 2010).

⁵¹ Toninho Alves desconhece o paradeiro da rabeca do seu tio-avô.

Nos anos seguintes, Toninho Alves adquiriu e tocou mais dois cordofones de mão - a viola e o violão – dois dos instrumentos que, segundo ele, integram a tocata da chula. Conforme sustenta, o seu objectivo prendia-se com a integração num grupo de chula. Para isso, adquiriu e disponibilizou-se a aprender vários instrumentos que integram essa tocata. Toninho Alves remete os anos de aquisição e aprendizagem desses instrumentos ora para o período entre os 11 e os 17 anos de idade, ora para mais tarde, depois de já tocar rabeca, ou seja, entre os 17 e os 19 anos (*Ibid.* 2010, 2011). O processo de aprendizagem da viola e do violão foi idêntico ao que desenvolvera, anteriormente, com o cavaquinho: observava, atentamente, as performances dos músicos, fixava as melodias e acompanhamentos da chula e, posteriormente, quando se encontrava sozinho a pastorear o gado, procurava tirar dos instrumentos os sons e as sonoridades observadas (*Ibid.*) Só depois de se sentir seguro, isto é, de reproduzir com segurança os modelos observados, é que Toninho Alves se apresentou a público.

No final da década de 40 do séc. XX, com cerca de 17 anos de idade, adquiriu uma rabeca ao tocador Mendes, de Travanca do Monte: “Comprei a rabeca, mas ela já era usada... comprei-a a um homem, também velhote, que a tocou⁵² e depois já ninguém sabia tocar nela e vendeu-ma.”(*Ibid.*)

O processo de aprendizagem da rabeca decorreu ao longo de pelo menos dois anos. Nesse processo contou com os ensinamentos do rabequista João Barbosa (de quem falarei adiante) e com a experiência adquirida, em conjunto com outros músicos, a quem chama “colegas” e em “convívios” privados (*Ibid.*). Toninho Alves não consegue precisar o tempo exacto, durante o qual decorreu essa aprendizagem. Se numa entrevista sustentou que passados dois anos surgiu a primeira actuação em público, na terceira entrevista alargou esse período para cerca de cinco anos.

Essa primeira actuação realizou-se num divertimento de Carnaval, em Ovil, no lugar de Queimada, confrontante com o lugar das Boscras onde Toninho Alves reside. Toninho Alves descreve assim esse momento da sua vida:

“Fui tocar porque eles me convidaram para ir lá tocar, lá a rapaziada pediu-me para eu tocar para eles dançarem... Eu já tocava numa brincadeira, já tocava em convívio, já tocava para se dançar e, dessa vez, fui convidado. Comecei a treinar e toquei lá uma chulada no meu lugar. Os de fora começaram a ouvir e convidaram-me para ir tocar ao lugar deles também...” (entr. Alves 2011).

⁵² O nome do rabequista que vendeu a Rabeca a Toninho Alves é Alfredo Mendes, tocador de Travanca do Monte.

Alves distingue aqui, claramente, os momentos em que tocava em “convívios” privados, onde tocava “por brincadeira”, dos momentos em que tocava para “público”, em que era contratado e ganhava “ordenado”. É de salientar que Alves refere que quando foi convidado para integrar uma chula, sentiu necessidade de “treinar”, revelando uma atitude profissional, em relação ao momento em que apenas tocava para os amigos dançarem, em “convívios”.

O interesse local pela performance da chula conduziu à organização, em Ovil, de um grupo de chula constituído por um tocador de rabeca, violão, viola, bombo e ferrinhos e um cantor e uma cantadeira.

Nas duas décadas seguintes, António Alves foi sendo convidado para integrar diferentes grupos de chula, tocando não só no lugar de Boscras, como em localidades circunvizinhas, por exemplo, a freguesia de Carvalho de Rei. António Alves não se recorda bem, não conseguindo, por isso, precisar datas sobre quantos anos tocou na Chula de Carvalho de Rei, falando, por vezes, em “meia dúzia de anos” e outras dizendo que foi “antes de casado” ou “depois de casado”.

Os convívios e os bailes, atrás mencionados por António Alves, em que as pessoas dançavam, espontaneamente a chula, requisitando os serviços de músicos e cantadores para esse efeito, foram sendo alargados a outro tipo de bailes, onde se tocaram diferentes reportórios e onde emergiram novas danças, em voga na época, mais do agrado dos jovens (entr. Monteiro 2011). Relativamente a esses últimos bailes, Pedro “do Fernandinho”⁵³, neto de um rabequista de que falarei adiante, explica:

“No meu ponto de vista, os bailes vieram da tal mudança que eu te estava a falar que era do tempo da minha mãe, em que achavam que a chula era para os velhos, talvez por essa razão tivesse de se adaptar ao violino que lhe dava outro som. [...] [tocavam] tango, valsas, dançavam mais agarrados... e, então, talvez pela necessidade de [Alves] se adaptar à modernidade, tenha pegado no violino que lhe dava outra capacidade para tocar essas músicas mais populares na época. [...] A minha mãe conta que, nessa altura⁵⁴, a malta das chulas, a rapaziada nova do género da minha mãe, que já não era dos velhos, puxava mais para outro tipo de dança, para andar agarrado, então apanhava uma valente seca, porque era toda a noite a dançar a chula, toda a noite a dançar a chula, não se dançava mais nada, eram bailes só de chulas. Então, o que é que eles começaram a fazer? Começaram a fazer dois

⁵³ José Pedro Monteiro (n. 1964), mais conhecido por Pedro do Fernandinho, natural de Campelo (Concelho de Baião), é animador sócio-cultural. Autodidacta, desde os dez anos, toca viola, cavaquinho, harmónica, viola braguesa, banjolin e canta fado. Fez parte do Rancho Folclórico de Baião, grupo de Zés Pereiras de Baião e, actualmente, faz parte dos grupos *Andarilhos* e *Baile Vadio*. O seu pai, Fernando Monteiro (n. 1918 m. 2007), tocava requinta na Banda Marcial de Ancede. O seu avô materno, Manuel Pereira (n. 1895 m. 1966), natural de Campelo, era rabequista e tinha um grupo de chula no lugar de Ingilde (freguesia de Campelo, concelho de Baião).

⁵⁴ A mãe de Pedro Monteiro nasceu em 1928.

bailes lá no lugar, que era um para os velhos, que era de chula, e outro para a rapaziada nova” (entr. Monteiro 2011).

A integração de Alves num grupo de baile levou-o a adquirir e a aprender violino e banjolin:

“Mas como começaram depois a usar muito em bailes [...] comprei violino. Depois, no conjunto em que andávamos, como toquei banjolin, comprei um banjolin. Pus o meu colega a tocar violino e eu a tocar banjolin [...] Era tudo chula, não constava outra coisa. Depois, mais tarde, lá o violino, também comecei a tocar violino, já tocava umas valsitas, mas a malta nem sabia dançar baile, nem sabia... depois começou a haver umas valsas para abrir o baile, mas de resto era chula.” (entr. Alves 2010 a.)

Toninho Alves aprendeu a tocar violino com Eduardo Borges:

“um rapaz que andava lá, era daqui, andava no meu lugar a namorar por lá... E depois começou a tocar e eu como tocava rabeca, também vi que violino ficava bem, ficava melhor para baile do que a rabeca... agarrei e também o meu pai deu-me um violino” (entr. Alves 2011).

Para aprender violino adquiriu, no Porto, um método. Segundo sustenta, o facto de já saber tocar rabeca foi facilitador da aprendizagem deste novo instrumento, uma vez que tem uma maneira de tocar semelhante (*Ibid.*). Esse primeiro violino foi comprado, em segunda mão, em data que não conseguiu precisar.

No ano de 1958 casou com Albertina Freitas Queirós, de quem teve uma filha, Maria Deolinda Queirós Alves Teixeira, que nasceu em 1962. (Cf. Anexo 14 Figura 1)

Até à década de 1960, António Alves tocou nas imediações da sua residência, nos concelhos de Baião, de Amarante e de Marco de Canavezes, integrado no grupo que tocava a chula:

“Íamos até Carvalho de Rei, onde conheci um rapaz chamado João, que me ensinou a tocar rabeca, e depois circulávamos pelas aldeias da Aboboreira e por outras freguesias de Baião e do Marco de Canavezes” (Alves *cit. in* Cerqueira, 2010, 31).

A partir de 1962, data de fundação do Rancho Folclórico de Baião⁵⁵, António Alves passou a integrar os contextos do processo de folclorização⁵⁶. Sendo um dos músicos mais

⁵⁵ O Rancho Folclórico de Baião foi fundado em 1962. Tem como danças tradicionais a contradança, a Cana Verde, malhões e a chula. Está associado à Federação de Folclore Português. (<http://www.tradicoespopulares.com/cms/view/id/3893>)

⁵⁶ No capítulo introdutório a *Vozes do Povo A folclorização em Portugal*, Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco definem folclorização como um “processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural”, cujas primeiras

antigos na instituição, integrando a tocata há 49 anos, recebeu convites para assumir cargos de direcção no rancho, tais como “encarregado dos tocadores”, os quais foram sempre recusados porque, segundo António Alves, “eu só me encarrego de me iluminar a mim, não quero mandar em ninguém...” (entr. Alves 2011).

A participação de Toninho Alves no Rancho Folclórico de Baião é um dos aspectos mais relevantes da sua vida. Ele próprio refere que a dada altura o percurso do seu grupo de chula se cruzou com o percurso do Rancho Folclórico de Baião, pois os tocadores eram os mesmos - “os meus colegas de Ovil” - , apesar de a rabeca ter sido substituída pelo violino. Inclusive, segundo Alves, do repertório que tocava no Rancho, o número mais apreciado pelo público era a chula:

“A chula, que tocava com os de Carvalho de Rei, era a mesma que tocava no Rancho de Baião... para dançar no rancho de Baião. [...] era a chula que tocava em todo o lado. Era o que se tocava em todo o lado, mas era o número do rancho que tinha mais apreçamento era tudo de chula” (*Ibid.* 2010 a.).

Este género performativo granjeou ao Rancho Folclórico de Baião o reconhecimento de figuras como o presidente da Federação de Folclore Português. Segundo esta figura, a chula executada pelo Rancho, distinguia-se pela antiguidade e autenticidade:

“Eu já tive um senhor, que era o chefe da Federação dos ranchos, que nós fomos a Espinho duzentos e sessenta e tal ranchos de todo o país [...] e ele, a todos os ranchos começou a passar pelas chulas, e disse-me: ‘ó amigo, veja se você deixa um aprendiz no seu lugar, porque você é que toca a chula que é verdadeiramente a chula cá do país. A antiguidade e a chula que é melhor do país’ ” (*Ibid.*).

Com a participação neste Rancho Folclórico, Toninho Alves viajou por diferentes localidades do país tendo, inclusive, realizado uma digressão a Espanha:

“Onde eu agora toco mais é com o Rancho daqui de Baião, porque o rancho de Baião tem corrido o país todo: o Algarve, Espanha e tudo por essa linha, por aí fora temos corrido tudo, e eu com isso ainda vou tocando porque é pouco tempo” (*Ibid.*).

De igual modo, numa entrevista concedida à *Revista em Baião*, Alves volta a referir a importância que o Rancho Folclórico de Baião assume na sua vida, ao proporcionar-lhe a realização de digressões - “Hoje em dia continuo envolvido no Rancho. As actuações ajudam-me a distrair e a passear”- e a ter experiências fora da sua terra natal, como o espectáculo realizado nas comemorações do 25 de Abril, na cidade do Porto, em 2007, no qual

configurações, em meados dos anos trinta, decorreram de um contexto de aportuguesamento da cultura portuguesa que lhe é anterior (Castelo-Branco & Branco 2003, 1).

“Demos tanto espectáculo que o público nunca mais se calava. Queriam que continuássemos a tocar e até já me doíam os braços” (Alves *cit. in* Cerqueira 2010, 31).

O Rancho Folclórico de Baião configura-se, actualmente, como o único contexto performativo que lhe permite tocar em público, uma vez que os tocadores da sua idade, que consigo integravam os grupos de chula, já faleceram.

Como referi atrás, um dos instrumentos que António Alves aprendeu a tocar foi o órgão. Conta que quem o ensinou a tocar

“foi uma senhora que era de Cinfães, que era uma senhora que vinha lá à minha freguesia e deu umas explicações” e que, para ensinar, ela usava um método: “pelo livro é que eu tive música... era um método para treinar música...” (entr. Alves 2011)

Tocou órgão, durante cerca de 20 anos, na Igreja de Ovil, “nas missas de Domingo e dias santos” (*Ibid.*). Deixou de tocar em 1988, quando o padre da freguesia saiu e o seu substituto apresentou exigências, que não agradaram a António Alves: aprender melhor a tocar para ficar com a responsabilidade de ensaiar o coro da missa, ensinar outras pessoas e, assim, assumir uma certa obrigatoriedade de tocar em mais missas. Depois disso António Alves nunca mais voltou a tocar na igreja.

Entre os instrumentos que o António Alves aprendeu, incluem-se também a concertina e, mais tarde, o acordeão:

“Ao ponto que depois também vi tocar concertina, vieram as concertinas de novo, naquele tempo não havia... quando comecei a tocar não havia acordeões nem concertinas, nem se via instrumentos como há hoje... Passou a concertina e eu quis tocar concertina, vi como se aprende e... comecei a tocar. Hoje até já tenho um acordeão em condições” (*Ibid.*).

Embora não se recorde bem, António Alves estima ter comprado a concertina na década de 1980 e o acordeão na década de 2000.

Ao longo das décadas de 1970 e 1980 continuou a tocar no Rancho Folclórico de Baião e a ser contratado para tocar em bailes e chulas. Toninho Alves tanto tocava com os tocadores da chula da sua freguesia, como continuava a ser chamado para integrar grupos de outras freguesias, como era o caso da Chula de Carvalho de Rei. (cf. Anexo 14 Figura 7) Era apreciado por tocar bem e por saber tocar todos os instrumentos, que compunham a chula. (cf. Anexo 14 Figura 2)

Na década de 1990, o grupo Chula de Ovil, que fora organizado na juventude de António Alves gravou uma cassete. Esse grupo era constituído por José Ferreira (tocador de

bombo), Salvador (Cantador e tocador de ferrinhos), António Miranda (tocador de violão), Toninho Alves (Tocador de Rabeca), Flávio Ribeiro (tocador de violão), Almerindo Oliveira (tocador de viola Braguesa) e uma cantadeira do Rancho Folclórico de Baião (cujo nome desconheço). Esta gravação tem um significado particular para si, orgulhando-se de a dar a conhecer a todos os que, como eu, estão interessados na rabeca. (Cf. Anexo 14 Figura 3) Segundo António Alves, o interesse por esta gravação prende-se com o facto de integrar todos os instrumentos da chula. António Alves escreveu o seguinte na capa da cassette: “Chula de Corda, Boscras, Baião”⁵⁷. Desse grupo de tocadores, os que ainda se encontram vivos continuam a tocar no Rancho Folclórico de Baião (entr. Alves 2011):

“Tínhamos aqui [Ovil] a chula, morreu o tocador de violão, o Almerindo também está no hospital... tocava a viola que era a tal viola braguesa... os outros já está tudo para Baião” (entr. Monterroso a Alves 2000)

Esses mesmos músicos foram gravados e fotografados, em 1993, pelo investigador José Alberto Sardinha, no âmbito do estudo que realizou sobre as tunas do Marão.

Miguel Cerqueira, na entrevista realizada para a *Revista em Baião*, sublinha também a importância que essa cassette tem para Toninho Alves:

“Do seu grupo de tocadores, já só resta ele, depois de os amigos das Boscras e de Carvalho de Rei terem partido. Talvez por isso, ao longo da nossa conversa, recorra várias vezes ao apoio de um rádio e de uma velha cassette, que registou para a posteridade.” (Cerqueira 2010, 31)

Em 1993 foi gravado e fotografado pelo investigador José Alberto Sardinha, facto que refere diversas vezes:

“Esse foi o primeiro homem que aqui me apareceu para gravar e aos meus colegas todos. Então, gravámos essa chula a convite dele, e eu tinha os elementos todos precisos para gravar, e ele gostou muito e foi daí que nós começámos a espalhar a gravação por qualquer lado.” (*Ibid.*) (cf. Anexo 14, Figura 4)

António Alves refere-se à gravação editada na colecção *Portugal, raízes musicais*, no disco 1, faixa 5, com o título *Chula de Baião*. No texto que acompanha essa gravação, o colector José Alberto Sardinha registou o seguinte:

“De salientar o protagonismo e virtuosismo da rabeca chuleira, instrumento em vias de extinção.” (1993, 10).

⁵⁷ Os tocadores dessa gravação são: José Ferreira (tocador de bombo), Salvador (Cantador e tocador de ferrinhos), António Miranda (tocador de violão), Toninho Alves (Tocador de Rabeca), Flávio Ribeiro (tocador de violão), Almerindo Oliveira (tocador de viola Braguesa) e uma cantadeira do Rancho Folclórico de Baião. A gravação foi realizada nas Boscras.

Os tocadores desta gravação são os mesmos que referi, anteriormente, acerca da cassete de António Alves. (Cf. Anexo 14 Figura 4)

Ainda na década de 1990, António Alves foi visitado por diferentes pessoas interessadas na sua actividade como rabequista. De entre essas pessoas, destaca duas: um “senhor de Braga” e um outro “de Espanha”, cuja mulher estava, segundo sustenta, a realizar uma pesquisa sobre a rabeca (entr. Alves 2010 a.). Recebeu também vários convites para ir tocar fora de Baião e, inclusive, no estrangeiro. Contudo, enquanto que aceitou a integrar as digressões do Rancho Folclórico de Baião pelo país e Espanha, Alves recusou os convites individuais, justificando-se com o facto de a sua actividade como agricultor o obrigar a trabalhar, diariamente, nas terras:

“E depois, uma outra vez, veio um senhor ali do lado de Braga, também entrevistar-me. Queria que eu fosse tocar ao Alentejo, que me pagava... não vou por meio nenhum... [...] E o tal de Espanha também queria que eu lá fosse tocar... não vou... Eu fui convidado quando ainda podia bem, andava a tocar aqui no rancho e fui convidado pelo rancho da Régua, que é um rancho que é do ciclo. Esse rancho foi tocar na Dinamarca e veio pela Holanda, e veio pela Alemanha, sempre a tocar, cinco países... e eu até estava a tocar aqui em baixo com o rancho de Baião e chegou lá um professor: ‘ouça lá, eu vim aqui ter com você por mor de ir tocar connosco...’ [...] E quanto tempo? ‘Devem ser aí 13 ou 14 dias’. Ah! Desculpe, mas eu não vou! ‘Não diga que não vai?’ Não, professor, sabe que eu sou lavrador, tenho gados, tenho terras, sou eu e mais a minha mulher e eu vou abandonar a minha casa? A minha mulher fica entregue de gado e de águas, que é o tempo de regas... não, que não é o rancho que me mantém! Eu não estou a viver à custa dos ranchos... [...] Logo, daí a pouco, a minha cassete foi para o Rio de Janeiro. Conhecia um colega que andava a fazer campanha por lá. Então, chegaram aqui [...] e disseram aos senhores do rancho: ‘nós estamos contratando o rancho de Baião por mor de ir lá ao Rio de Janeiro’. Pois é, Sr. Pinto, mas o que gravou a cassete da Chula e da Ramaldeira, o cavaquinho e aquela coisa toda, eles não são gente de sair do país para fora. ‘Então, o senhor não está interessado de ir no Rio de Janeiro?’ Quantos dias? ‘Ah aquilo é longe, são dez ou onze dias...’ Cá, para mim, é o mesmo problema da outra vez, não vou porque eu tenho... nem tenho lá família nenhuma em Rio Maior do Sul, não posso ir de maneira nenhuma. [...] para fora é que eu nunca mais fui” (entr. Alves 2011).

Na entrevista à *Revista em Baião* é lembrado o seu apego à terra e referidos os mesmos episódios da vida em que recusou os convites para tocar fora do país: “Actualmente, com 79 anos, António Pinto Alves continua um homem preso à terra. Ainda faz a horta, nas Boscras, a mesma que nunca trocou pela música. “Tive convites do Rancho Folclórico da Régua, para ir à Dinamarca, Bélgica, Holanda, Suíça, mas nunca tive apetite, porque não podia deixar a lavoura durante tantos dias’, confidencia-nos. Numa ocasião, uma cassete do Rancho de Baião, onde pontificava a sua rabeca, chegou à posse de um emigrante do Gôve a viver no Brasil. Novo convite; nova recusa em abandonar as terras.” (Cerqueira 2010, 32)

É com tristeza que Toninho Alves explica que deixou de tocar Chula e, praticamente, deixou de tocar rabeca a partir do final da década de 1990, aquando alguns dos seus colegas de Ovil faleceram, deixando, assim, de haver músicos em número suficiente para formar o grupo de chula. A vida musical de António Alves continuou no Rancho até aos dias de hoje, e o gosto pelos seus vários instrumentos nunca morreu.

No ano 2000, Bruno e Vasco Monterroso e também Pedro Monteiro, músicos de Baião, interessados em saber mais sobre rabeca chuleira, visitaram e gravaram a conversa dessa visita a “Alves das Boscras”, visando aprender com ele mais dados sobre a rabeca chuleira, conhecer a sua rabeca e outros instrumentos e convencê-lo a ensinar rabeca a Bruno Monterroso para que não se perdesse a tradição dos rabequistas em Baião. Essa gravação acabou por resultar na compra de uma rabeca de Alves:

“Eu conheci-o toda a vida, a minha avó era das Boscras, lembro-me sempre de ouvir falar do Alves das Boscras, o tocador... [...] houve alguns momentos em que fui lá, nomeadamente este [gravação de entrevista] que acabou por ser também a compra da rabeca⁵⁸, em que no fundo fomos a casa dele. O Pedro também acompanhou essa entrevista, em que estivemos em contacto directo com ele, mas subordinado a este assunto da chula” (entr. Monterroso 2011).

Na entrevista realizada por Monterroso⁵⁹, Alves escusa-se a responder a perguntas sobre outros rabequistas e sobre como ensinar rabeca a alguém, alegando a dificuldade de aprendizagem deste instrumento (entr. Monterroso a Alves 2000).

Em 2007, Diana Azevedo⁶⁰ deslocou-se a Baião a fim de filmar António Alves e outros músicos para o documentário *O grito da Chula*⁶¹, sobre folclore e tradições orais da serra da Aboboreira. Nesse documentário ficaram registadas as performances do Rancho de Baião e de um novo grupo de jovens tocadores da freguesia de Ovil, liderado por António Alves, que também tocava violino, constituído por um grupo de sete jovens: Joel Pinto (17 anos,

⁵⁸ Rabeca que pertence a Bruno Monterroso, mas que, de momento, está com Vasco Monterroso ao serviço da exposição/oficina de instrumentos tradicionais portugueses “Sons da Memória”. Foi comprada no ano 2000 a António Alves.

⁵⁹ Vasco Monterroso (n. 1974), natural de Campelo (concelho de Baião), é professor de educação musical. Autodidacta, desde os 10 anos toca guitarra, cavaquinho, gaita de foles, flauta de bisel, percussões e canto. O seu ensino formal de música teve lugar em várias escolas de música e no Conservatório de Gaia e, mais tarde, no Instituto Piaget onde estudou Educação Musical. Tocou em diversas Tunas Universitárias e, actualmente, toca nos grupos *Andarilhos* e *Baile Vadio*. O seu avô paterno, Joaquim Ribeiro (n.1916 m. 1971) dançava chula: “era um grande interprete da dança, ele era das Boscras, e segundo diziam quando ele entrava ficava tudo a olhar” (entr. Monterroso 2011).

⁶⁰ Diana Azevedo (n. 1979), natural do Porto, é professora de danças tradicionais portuguesas e europeias. Desde 2005, é licenciada em Biologia pela Universidade de Aveiro. Exerce funções de direcção na Associação cultural Popolomundo e Byonritmos – Associação juvenil. Integra vários grupos de música tradicional.

⁶¹ DVD de 2008, não editado, realizado com o apoio da Câmara Municipal de Marco de Canaveses.

bombo), André Borges (17 anos, ferrinhos), José Monteiro (12 anos, pandeireta), André Costa (16 anos, cavaquinho), Tiago Ribeiro (12 anos, cavaquinho), Pedro Mota (20 anos, concertina) e Jorge Azevedo (22 anos, viola). Na filmagem do Rancho de Baião, feita no dia 23 de Agosto de 2008, quando decorria o Festival de Folclore de Baião, podemos observar Toninho Alves a tocar violino na “Chula de Baião”. Desconheço a data de gravação da performance da “Ladeira do Castelo”⁶² pelo grupo de tocadores de Ovil, que integra o referido documentário. Mais recentemente, António Alves foi visitado por um espanhol, do qual apenas sabe dizer que tinha a mulher a fazer um estudo em Espanha, como referi atrás. Em 2010 foi filmado por Tiago Pereira⁶³ e foi escrita uma reportagem sobre Alves, com o título *O último tocador de Rabeca em Baião*, na *Revista em Baião*, nº12⁶⁴. Nesse mesmo ano começou a ser investigado por mim.

António Alves nunca parou de tocar desde os onze anos até aos dias de hoje:

“A minha vida desde que comecei a tocar... quando foi de rabeca tinha para aí uns 18, 19 anos. Depois lá até esta idade era sempre, sábados e domingos, bailes para uma banda e para a outra Eu conheço o país à roda... conheço as estradas todas, fomos à Espanha duas vezes, ida para o Algarve, viagens para Lisboa...” (entr. Alves 2011).

Refere que os “tocadores eram tudo gente conhecida” e considera-se o último tocador de chula “profissional”, representante do que eram “tocadores de fama”:

“É como lhe digo, os tocadores mais apreciados foram os do Arrabalde, depois ficaram os de Carvalho de Rei, depois fiquei eu... e havia outros que tocavam na brincadeira, mas não eram tocadores profissionais que fossem para qualquer festa ou chamados para qualquer lado e representar os que eram os tocadores de chula de fama. Eram brincadeiras...”. (*Ibid.*)

A distinção entre músicos profissionais e músicos “na brincadeira” foi corroborada por outros entrevistados (entr. Monteiro, entr. Monterroso 2011).

Segundo Vasco Monterroso, os músicos de chula ganhavam dinheiro a tocar: “A chula era uma forma de rendimento, a geração do Alves ganhava dinheiro [...] Aquilo sempre foi uma remuneração extra de alguém que trabalha na agricultura” (entr. Monterroso 2011).

⁶² “Ladeira do Castelo” é o nome de uma música que integra o reportório do Rancho Folclórico de Baião.

⁶³ Tiago Pereira é realizador e visualista, dedicado à realização de filmes transdisciplinares que remetem para manifestações de cultura imaterial e musical. Desde 2004 cria vídeoperformances, onde explora novos conceitos narrativos em tempo-real e técnicas de vídeo-instrumentalismo. Fundador e mentor do projecto *A música portuguesa a gostar dela própria*, um canal de vídeo que documenta projectos musicais portugueses.

⁶⁴ Entrevista realizada pelo Engenheiro Miguel Cerqueira na casa de Alves.

Questionado sobre o pagamento dos elementos do grupo de chula, António Alves disse haver diferença entre cantadores e tocadores e dentre estes últimos, um pagamento superior aos tocadores de rabeca e violão:

“Quem ganhava mais eram os cantadores. Ganhava um ordenado, o violão igual a mim, o da viola já era um ordenado mais baixo e o dos ferros e o dos bombos também tudo mais baixo. Os cantadores é que levavam quase tanto como nós. Naquele tempo, iam ganhar dois contos; os cantadores ganhavam uns sete a oito contos e nós contentávamo-nos com pouco. Às vezes um conto de rei por tocar toda a noite” (entr. Alves 2010 b.).

A remuneração em dinheiro só era dada aos músicos e cantadores com competências musicais reconhecidas localmente. Alves insiste, repetidamente, na diferença entre os tocadores profissionais e “na brincadeira”. A remuneração era uma forma de reconhecimento pela qualidade performativa. Talvez, por isso, Alves tivesse rejeitado convites para tocar sem pagamento.

A aprendizagem dos oito instrumentos, anteriormente citados, deveu-se ao seu forte gosto por tocar e pela sua dedicação:

“Foi assim que eu aprendi a tocar os instrumentos todos. Eu fui sempre um tipo de paixão e um tipo de ouvido. Eu, se cismasse que havia de comprar um violino ou um instrumento qualquer, eu em 8 ou 15 dias nem dormia de noite! Era sarrabiscar para aí toda a noite, até uma vez caiu-me o instrumento ao chão com o sono! [...] Eu, pouco a pouco, lá ia... já estava a tocar junto com os outros. Eu vou dizer-lhe que foi um tempo de paixão e de ouvido para instrumentos”. (entr. Alves 2010 a.)

Quando questionado sobre o que gostaria de deixar escrito sobre a sua vida, respondeu:

“Na minha vida, foi sempre o que tive: o gosto de tocar. Como lavrador tive sempre o gosto de ter instrumentos e de tocar e ir para muitos lados... porque conheço o país à roda, de andar a tocar. Tive vontade de tocar e tive gosto de andar por lá.” (entr. Alves 2011)

A rabeca chuleira de António Alves

A rabeca de Toninho Alves foi comprada a Alfredo Mendes, tocador de Travanca, no final dos anos 1940. Desconhece-se a idade exacta desta rabeca chuleira, embora se estime que tenha sido construída no séc. XIX. António Alves afirma, repetidas vezes, a sua antiguidade:

“Ah pois tem, nas mãos que ela já correu, de mãos para mãos... o tempo de eu ser velho, o tempo que eu já a tenho... vai para 150 anos” (*Ibid.*).

No interior da rabeca está registada a indicação de ter sido construída por Guilherme d'A. e S. Sarmento. Esta rabeca está na sua posse há mais de 60 anos, não tendo sofrido reparações, a não ser o envernizamento devido a uma queda:

“É por ter sido envernizada. Uma vez vieram a tocar cá num rancho e eu trazia-a em cima da camioneta, naqueles gavetões e, depois, uma senhora lá a puxar o saco atirou um bocado abaixo e descolou mais um bocadito e, então, é que teve que levar lá num sitiozito. De resto, é como lhe digo, o instrumento não tem assim desses arranjos...” (entr. Alves 2010 a.)

António Alves conta que aproveitava cordas do violão para a rabeca, o que pode justificar a sonoridade particular da mesma:

“Isso aproveitava, muitas vezes, para aqui [rabeca] as cordas do violão... quando partia as cordas de violão, como as de violão são muito mais compridas, dava cada corda para aí duas cordas da rabeca. Eu, então, aproveitava-as, mas as cordas, de facto, para este instrumento também já vêm próprias para este som, como para o violino.” (*Ibid.*)

De facto, comparando a sonoridade de Bernardo Ribeiro e de António Alves, a segunda tem um som que me parece mais metálico e mais cheio⁶⁵.

O processo de ensino e aprendizagem de António Alves

Como foi referido atrás, Alves aprendeu a tocar oito instrumentos, a maioria deles de ouvido. O seu processo de aprendizagem da rabeca distinguiu-se do dos cordofones de mão. Para tocar este instrumento de corda friccionada, Toninho Alves teve de juntar à observação e imitação dos músicos locais (já desenvolvida, anteriormente, na aprendizagem da viola e do violão), lições ministradas com o tocador João Barbosa⁶⁶, de Carvalho de Rei⁶⁷. Além das referidas aulas, enquanto pastoreava o gado nas Boscras tocava, insistentemente, procurando aperfeiçoar-se gradualmente:

“E, depois, quando tal ele deu-me umas lições, e eu lavrador... fui sempre um rapazito, tinha para aí uns 18 ou 19 anos, e eu também como sou de estar a ouvir tocar, eu gosto de descantes, da chula. Eu também gostei de

⁶⁵ A descrição da sonoridade da rabeca afigura-se bastante difícil. Reconheço que os termos que utilizei para caracterizar o timbre da rabeca de António Alves são subjectivos.

⁶⁶ João Barbosa foi um rabequista da Chula de Carvalho de Rei. Aprendeu com os tocadores “do Arrabalde”. Este músico teve, entre os seus alunos, Alves (de Baião) e Bernardo Ribeiro (de Carvalho de Rei).

⁶⁷ Carvalho de Rei, concelho de Amarante, é uma das freguesias da Serra da Aboboreira. Trata-se de uma freguesia rural, de montanha, onde se pratica agricultura de subsistência. Tem uma área de 50 quilómetros quadrados e cerca de 199 habitantes. Em 1950 a sua demografia era de 531 habitantes, que emigraram ou saíram para os centros urbanos. (www.amarante.pt)

aprender... agarrei, comprei uma rabeca e, então, eu pegava nela e não havia nada, eu metia dentro de uma saca e ia para o monte guardar vacas com o saco, que eu andava naquele monte a guardar gado, porque era na vida de lavrador. Eu sentava-me em cima de um penedo e sarrabiscava, sarrabiscava, sarrabiscava. Hoje já comecei melhor do que ontem... [...] De noite, no meu quarto, fechava a porta para não estar a chatear a minha família, para eles não dizerem que não os deixava dormir e a rabeca foi, mas foi no monte que ia lá a ver o gado e tal... às vezes serrava ali durante o dia e depois comecei, assim, a aprender e foi o que dei para conhecer qualquer coisa dos instrumentos” (entr. Alves 2010 a.).

Alves, além de tocar de ouvido, aprendeu a ler música na mesma época em que estudou órgão e violino, explicando a necessidade que teve em aprender a ler música para aprender a tocar esses instrumentos e, simultaneamente, justificando porque continuou a tocar de ouvido:

“toco mais de ouvido, porque o instrumental mais que eu toco é tudo instrumentos que não dão para música... violino é que dá, e acordeão também dá. O órgão, onde eu aprendi um bocado mais de música, foi no órgão. O teclado, as teclas e as notas... e tudo o que lhe pertencia... eu aprendi mais um bocado de música no órgão. De resto, os outros instrumentos como chula é tudo base de ouvido.” (*Ibid.*)

Quando questionado sobre o processo de aprendizagem, Alves afirma, claramente, que para si é importante o treino individual:

“Isso depende do tempo que eles se metam a praticar nela... a treinar, porque se não treinar, um homem anda aí um ano a sarrabiscar e mal se percebe o que o homem toca...” (*Ibid.*) (Cf. Anexo 14 Figura 6)

Apesar de ser o último tocador profissional de rabeca chuleira, nunca teve alunos interessados em aprender a tocar esse instrumento, porque, como sustenta, trata-se de um instrumento “ruim de tocar” (*Ibid.*). No entanto, referiu-me que a sua neta Sílvia Teixeira (n. 1985) aprendeu violino consigo, tendo depois prosseguido estudos na escola de música de Baião e integrado a Tuna Universitária em Viseu. Quando Alves fala desse episódio explica sempre que aprender violino e rabeca chuleira é difícil, motivo pelo qual a neta desistiu. O violino que o António Alves ofereceu à neta é o que tem usado nos últimos anos.

Diana Azevedo explicou-me, em entrevista, que Toninho Alves teve um papel importante no ensino de instrumentos populares na freguesia de Ovil, concelho de Baião. Afirma que quase todos os jovens, que se apresentam a tocar com Toninho Alves no DVD *O grito da Chula*, de 2008, foram ensinados por ele:

“Ele ensinou a tocar concertina, acordeão, guitarra, até mesmo percussões. Esses tais jovens, que aparecem no documentário com ele, o mais novo deve ter para aí oito anitos e o mais velho vinte e poucos, quase todos eles aprenderam com o Sr. Alves” (entr. Azevedo 2011).

Esta investigadora descreve também Toninho Alves como um músico exigente e um professor que levava a sério o ensino:

“Ele é muito exigente, acha-se muito bom músico, e com razão. Então, a rabeca, só se houvesse um aluno que quisesse aprender a sério é que ele ensinava. Na altura falou-me que tinha alguém que queria aprender violino, e esteve lá com ele, e ao fim de meio ano desistiu, porque o violino exige muito trabalho.” (*Ibid.*).

Segundo Pedro Monteiro, Alves só nos últimos anos teve um papel mais activo no ensino de jovens, na freguesia de Ovil:

“[Alves] não ensinou rabeca, ensinou viola, cavaquinho, concertina (mas um bocadinho limitado), mas o que ele ensina dá para fazer o básico.” (entr. Monteiro 2011) Pedro sustenta que: “a sociedade está mais sensibilizada para isso, para esse aspecto de que se está a perder. Então, os próprios pais incentivam os filhos a irem aprender” (*Ibid.*).

Como referi atrás, nas entrevistas que me concedeu, António Alves frisou, repetidas vezes, que a rabeca chuleira é um instrumento difícil de aprender. Pedro Monteiro também observou o descrédito de António Alves quanto às potencialidades de futuros tocadores de rabeca:

“O Alves tem uma posição um bocado pessimista em relação a ensinar alguém, porque diz sempre que é muito difícil, muito difícil” (*Ibid.*).

Na entrevista concedida a Vasco Monterroso, António Alves explicitou essas dificuldades:

“Eu sou capaz de lhe pôr ali o dedo e depois você pôr no mesmo sítio e não dá certo. Para alisar a toca num violino, olhe que eu andei uns poucos de anos para alisar a toca e se perceber, porque eu parecia um gago que não se percebia o que eu estava a tocar.” (entr. Monterroso a Alves 2000).

O facto de os instrumentos de corda friccionada, como o violino e a rabeca, serem difíceis de aprender, contribuiu para que não haja, na geração a seguir a António Alves, nenhum tocador deste instrumento em Baião.

O grupo de música popular *Andarilhos*⁶⁸, sediado em Baião desde 1991, no cd “Caminho velho”, editado em 2011, apresenta a música “Chula de Tornes”, com a indicação de ter sido estabelecido “contacto directo com informantes”, sendo António Alves “das Boscras” um desses informantes. Deste grupo, entrevistei Vasco Monterroso e Pedro “do Fernandinho”, visto serem as pessoas que estabeleceram contacto directo com António Alves. Apesar de Vasco e Pedro nunca terem tido aulas formais com o rabequista, nem nunca terem estado em casa de Alves com o propósito específico de aprenderem com ele algum instrumento, sustentam terem aprendido com a sua pessoa, tanto em ambientes informais como através da audição de gravações do grupo de chula de que Alves fazia parte (entr. Monteiro 2011). Vasco Monterroso refere mesmo que aprendeu mais com Alves, informalmente, já que ele gosta de falar de chula: “sai muito melhor no meio de um convívio. A gente não faz perguntas nenhuma, mas ele [Alves] acaba por falar imenso” (entr. Monterroso 2011)

O meu processo de aprendizagem da rabeca chuleira

Ao longo do processo de trabalho de campo tentei obter o máximo de informação sobre rabeca chuleira. No entanto, foi com António Alves que mais aprendi acerca deste instrumento, nomeadamente, sobre o seu papel importante na chula. Esta relação entre rabeca chuleira e o género chula é bem patente quando António Alves tenta definir o que é rabeca: “A rabeca é um instrumento que se usava muito em tempo, no tempo da chula... a chula da rabeca, porque não havia concertinas, não havia acordeões, não havia instrumental como há hoje.” (entr. Alves 2011).

Desta forma, todo o meu processo de aprendizagem da rabeca, passou também pela aprendizagem da chula. (cf. Anexo 14, Figura 25 e 6)

Acerca do papel da rabeca na chula, aprendi com Alves que a rabeca é o instrumento que toca a melodia, marca o ritmo e cabe ao rabequista dar a entrada aos músicos. O rabequista tinha um papel preponderante na chula, frequentes vezes, até em termos de organização e contratação dos grupos de chula. O próprio Alves atesta isso, explicando que era contratado para organizar uma chula para um determinado evento.

Alves refere que os músicos de chula não precisavam de ensaios:

⁶⁸ Os *Andarilhos* são um grupo de música de Baião, que promove e divulga a música portuguesa de cariz tradicional, fundado em 1991.

“Se ensaiávamos a chula? Não... a chula, a gente só a ensaiava para a tocar que era para aprender, depois de sabermos... a chula é sempre aquele ritmo... [...] A chula só tem este ritmo de passagens que pertence à rabeca para a chula, porque os dançadores já a sabem”. (*Ibid.*)

Dentro do conjunto instrumental da chula, a rabeca seria acompanhada pelo violão, de seis cordas e pela viola de dez cordas. Alves explicou-me que o violão era “surdinado”⁶⁹ para poder tocar com a rabeca, ou seja, tinha um travessão no 5º ponto, para regular a afinação por ela. Este argumento de que o violão era “surdinado” no 5º ponto, que é partilhada por Alves e por Vasco Monterroso (entr. 2011), difere da de Ernesto Veiga de Oliveira, dizendo que o violão era “assurdinado”, “com pestana no 6º e 7º pontos, de forma a elevar a sua escala de acordo com a rabeca” (Oliveira 1982, 64). No entanto, a sustentação dos meus colaboradores é corroborada pelas fotografias de Artur Barbosa a tocar violão, abaixo reproduzida.



Figura 3: Artur Barbosa a tocar violão surdinado no 5º ponto. Ano de 2007
(fotografia, gentilmente, cedida por José Costa Machado)

A afinação da rabeca, normalmente, seria feita pelas cordas do violão. No entanto, Toninho Alves afirma que a afinação era feita pelo instrumento que “estivesse mais afinado” (entr. Alves 2010 b.), dentro dos padrões do que seria a afinação ideal da chula. Explica que “afina-se a rabeca pelo som, e depois vai a afinar a rabeca pelo quinto ponto do violão. Se não estiver dentro do quadro a que pertencem os instrumentos, dentro da escala uns dos outros, para tocar depois não dá certo. Um violão, se estiver igual com os outros, mas se tiver só um ponto mais abaixo meio centímetro, você vai mal, um toca mais acima e outro toca mais baixo [...] o violão afinava pela rabeca. Se o violão estivesse mais desafinado

⁶⁹ O violão “surdinado”, ou seja, com o travessão no 5º ponto, sobe 2 tons e meio às cordas soltas. O violão tem a afinação nas 6 cordas de mi, si, sol, ré, lá, mi e surdinado teria a afinação de lá, mi, dó, sol, ré e lá. Com o violão surdinado, cinco das cordas soltas ficam com uma afinação semelhante à afinação das cordas soltas da rabeca chuleira e do violino.

que a rabeca, e a rabeca afinava... se a rabeca entender que não está bem, afinava pelo violão. Os instrumentos querem-se todos na escala em que é dada...”. (*Ibid.* 2011)

A relação entre estes dois instrumentos era, por isso, funcional: um dependia do outro para alcançarem, em conjunto, a afinação desejada. A afinação é, assim, relativa e não depende, por isso, de um afinador fixo externo. Nos registos sonoros referidos no Capítulo 2 é patente essa relatividade. Já quanto ao violino, instrumento que substitui, inclusive, a rabeca no contexto do rancho folclórico, António Alves procede a uma afinação através do lamiré, um afinador “universal” em quintas, a partir do lá (440Hz).

As informações acerca da relação da rabeca com o violão surdinado foram das mais importantes que recebi em trabalho de campo, já que me permitiram compreender a afinação deste instrumento: a afinação do violão surdinado no 5º ponto (lá, mi, dó, sol, ré, lá) correlaciona-se com a afinação da rabeca chuleira (sol, ré, lá e mi, uma oitava acima do violino), tal como foi descrita por Ernesto Veiga de Oliveira.

O facto de a afinação da rabeca ser relativa, dificultou muito as minhas tentativas de tocar a chula junto com Alves. Como eu não tinha uma rabeca chuleira, António Alves dissuadia-me de aprender, dizendo que não dava para tocar no violino. Na realidade, Alves tem alguma razão quando diz que a rabeca chuleira é um instrumento “ruim de tocar”, já que em todas as visitas de trabalho de campo pedi a António Alves para tocar na sua rabeca chuleira, e de todas elas senti uma enorme dificuldade em tocar afinado, segundo os meus valores de afinação. A diferença significativa do tamanho do braço da rabeca, em relação ao do violino, leva a um espaçamento mínimo entre os dedos da mão esquerda. Quando toco em violinos de diferentes tamanhos, por exemplo, para trabalhar com crianças, tenho facilidade em adaptar-me, porque a diferença entre os instrumentos é proporcional. No entanto, na rabeca de António Alves não sinto essa facilidade. Também uma afinação distinta entre as várias cordas do meu violino e da rabeca de Alves, com cordas muito usadas, foi um entrave quando tentei recriar a chula que Alves me tocou na primeira entrevista.

Segundo António Alves, a rabeca “tem o braço pequeno, porque sobe mais” do que o violino (entr. Alves 2010 a.). Essa diferença eleva o seu registo “para o dobro”, como refere António Alves:

“Era, o violão tinha de ser surdinado que é para subir ao som daqui da rabeca, porque se compreender, o violão afina para o violino, mas a rabeca sobe o dobro do violino...” (*Ibid.*).

Esta referência reforça o argumento, já sustentado por Ernesto Veiga de Oliveira (1964 e 1982), de que a rabeca afina uma oitava acima do violino, ou seja, da corda mais grave para a mais aguda, sol³, ré⁴, lá⁴ e mi⁵, segundo a afinação temperada da tradição escrita ocidental.

Acerca da morfologia da rabeca chuleira, Alves explica que o tamanho das rabecas é sempre o mesmo

“porque se não tiver esta distância daqui a aqui [escala e braço da rabeca] não dá para tocar com os outros”.
(*Ibid.*)

Para Alves o tamanho do braço e a distância do cavalete são os elementos que distinguem a rabeca chuleira do violino. Constatei este dado na rabeca de António Alves e em fotografias de outras rabecas que, além do braço curto, tinham o cavalete e o estandarte mais próximo da escala, do que no violino (rabeca de António Alves, rabeca de Bernardo Ribeiro, rabeca fotografada por Ernesto Veiga de Oliveira e rabeca fotografada por José Alberto Sardinha). Provavelmente, isto acontecia para ajudar a diminuir a tensão das cordas, visto estarem muito esticadas para atingir o registo agudo pretendido.

António Alves tem a sua rabeca chuleira como referência quando o questiono sobre outros instrumentos. Por exemplo, quando na segunda entrevista levei a rabeca do Rancho *Os Serranos* de Águeda⁷⁰ e lhe mostrei a rabeca chuleira de Arnoia⁷¹, cuja fotografia está no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Ernesto Veiga de Oliveira, Alves afirmou que não se tratava “da verdadeira” rabeca chuleira, pois não era igual à sua ou às que viu de outros tocadores seus conhecidos. Até brinca com o facto de Bernardo Ribeiro (de Carvalho de Rei) ter uma rabeca feita por um carpinteiro, e ter arames a segurá-la, em vez de ser uma rabeca como a sua, que terá sido feita por um construtor de instrumentos. Posso depreender que, as rabecas semelhantes à sua, são por si consideradas rabecas chuleiras, e as outras apenas rabecas. Para mim, essa apresenta-se como uma distinção válida: as rabecas que encontrei semelhantes à de Alves são de localidades próximas de Baião e apresentam, por vezes, o mesmo construtor, ao passo que outras, como a rabeca do Rancho Folclórico e Etnográfico de Paus e a rabeca do Rancho Folclórico “Os Serranos” apresentam tamanhos muito diferentes umas das outras.

⁷⁰ A rabeca do Rancho *Os Serranos* foi construída em 1997 por Horácio Nuno Russel Pereira em Vila Verde, tem um tamanho semelhante ao violino 3/4, e o braço ligeiramente mais curto.

⁷¹ A rabeca chuleira, de Arnoia, do livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Ernesto Veiga de Oliveira, tem o corpo mais pequeno em relação ao violino e mesmo em comparação com a rabeca de Alves.

António Alves, ao ouvir-me tentar tocar a chula no violino, afirma que as rabecas chuleiras terão nascido antes dos violinos:

“Primeiro, já inventaram o violino muito depois das rabecas, que inventaram os instrumentos mais próprios para música. Ao passo que estes [violino] dão para música e aqueles não dão, e aqueles [rabeca] dão para chula e aqueles não.” (*Ibid.*)

Segundo Alves, existe uma interdependência entre a chula e a rabeca:

“a rabeca foi feita de propósito para a chula, foi já para a música que havia... depois inventaram para bailes, lá os sábios dos instrumentos. Então, fizeram o violino por mor de acompanhar com violões e...já tem outro som, porque violino tem o dobro do som da rabeca, um som por cheio, por grosso... e isto [rabeca] aqui não, som fino...” (*Ibid.*)

Alves deixa bem claro, desde a primeira entrevista, que a rabeca chuleira só era destinada a tocar chula e que o violino, apesar das semelhanças, não se destinava a tocar este género performativo, mas sim outros tipos de música. Para António Alves

“tocar [chula] no violino não fica bem...”⁷², e insiste “Não dá bem, já não dá bem... no som grosso já não dá bem, nem os violões sobem, nem os outros instrumentos acompanham bem o violino, como acompanham a rabeca.” (*Ibid.*)

Para poder acompanhar, no meu violino, a chula que Alves toca na rabeca, tive de recorrer ao uso de posições agudas na mão esquerda, a fim de chegar às notas agudas da rabeca. Fazer isso é, tecnicamente difícil, o que pode justificar a sustentação de Alves de que a chula não dá para ser tocada no violino. Quando António Alves toca no rancho, toca uma oitava abaixo do que toca na rabeca, por vezes simplificando a melodia, deixando à concertina o papel de destaque que antes cabia à rabeca.

Às minhas questões sobre técnica do instrumento respondeu que o “aro” (arco) se toca da mesma forma que no violino e que as diferenças técnicas estão na mão esquerda. Ao tocar na rabeca de António Alves apenas senti uma necessidade de adaptação dos movimentos do arco ao cavalete menor e menos arqueado do que no violino, que pode levar a tocar em duas cordas por erro. No entanto, constatei que alguns rabequistas usavam realmente cordas duplas, pelo menos na introdução das chulas e, nesse caso, o cavalete mais pequeno até é facilitador. Quando observei António Alves a tocar rabeca e, logo de seguida violino, não me apercebi de nenhuma diferença na forma de pegar no arco.

⁷² No entanto, no rancho folclórico de Baião, Toninho Alves toca a chula no violino.

António Alves explicou-me quais são, para si, as diferenças técnicas entre rabeca e rabeca chuleira na mão esquerda: no caso da rabeca chuleira a mão esquerda fica fixa, já que o braço do instrumento é pequeno, enquanto que no caso do violino é necessário mexer o braço para obter as notas (equivalente a fazer mudanças de posição para chegar a notas mais agudas). Embora afirme que os instrumentos de corda que têm trastos são os mais fáceis de aprender, para si, aprender rabeca foi mais fácil do que aprender violino:

“É mais fácil [a rabeca] porque a mão está ali quieta... no violino não, porque a mão corre mais à frente, porque tem o dobro do comprimento. O violino tem o dobro da corda [...] É mais difícil tocar violino do que esta rabeca, porque a rabeca coloca-se ali a mão, ali naquela escala no meio, e fazem o ponto com a mão quieta ali naquele sítio. O violino não, o violino é preciso correr a mão abaixo e acima e atrás, procurar a música nele. [...] demora muito tempo a alisar a toca, porque um homem explica um instrumento de pontos, violão ou viola ou outro instrumento que tenha pontos, o homem explica-lhe e diz: ponha-lhe os dedos naquele ponto e a pessoa vai e põe os dedos naquele ponto e o som dá na mesma..., mas o violino não, o homem diz: põe ali o dedo e o homem põe, mas não sabe tocar!” (*Ibid.*)

Para tentar perceber como Alves terá aprendido a tocar rabeca sozinho, questionei-o sobre como ensinaria rabeca, caso tivesse um aluno. Sustentou que tinha de ensinar primeiro o arco, porque

“o aro é que tinha de dar o ritmo à rabeca por mor de aprender, porque se a rabeca não passar o aro, não toca.” (*Ibid.*)

Porém, sobre a técnica da mão esquerda preferiu não dizer nada e, em vez de falar, tocou para me dar o exemplo. Em muitos momentos das entrevistas, António Alves tocou para exemplificar o que dizia ou para completar as suas palavras, nunca tomando o papel de professor. Por isso, para aprender rabeca, recorri, muitas vezes, às gravações de áudio e imagem que fiz. Alves tocou sempre a mesma chula, imprimindo diferentes variações. Este facto reforça o que o próprio Alves sustenta: que a rabeca chuleira apenas toca chula. No entanto, sei que Bernardo Ribeiro, além de chula tocava outros reportórios populares na rabeca chuleira (entr. Ribeiro 2010).

Vasco Monterroso sustenta que as características da rabeca chuleira se deveram ao gosto por sons agudos e gritantes e à necessidade de se fazer em espaços abertos, sem amplificação:

“A rabeca no fundo responde à necessidade de instrumentos que se façam ouvir. E para as pessoas, a ideia de instrumentos, que se façam ouvir, eram instrumentos gritantes. [...] A própria colocação das vozes, aquele cantar

completamente gritante. [...] Esse aspecto gritante é, no fundo, um fazer-se ouvir, mais a sensibilidade do brilho do agudo” (entr. Monterroso 2011).

Alves salientou, diversas vezes, a importância local da chula em épocas em que “não havia outros divertimentos” (entr. Alves 2010 a.). Conforme sustenta, a chula consistia num grande acontecimento:

“Ui, isso, então, passavam mais de quinhentas pessoas ali, que vinham ali ouvir daquelas redondezas. Tudo gostava, era um descante, era assim num lugar grande, ou enchiam a sala, aqueles que queriam dançar nem podiam com o apertinho, aí isso era...”. (*Ibid.*)

Descreve, também, que as pessoas espalhavam a palavra de que iria haver uma chula a tocar:

“A senhora compreenda, é que eles quando iam fazer um serão de chula actuavam: tal dia vai haver aqui um serão de chula em tal parte, assim... assim... vai ser assim. Aquilo, o pessoal começava a constar que... aí é um serão em tal parte, tal dia, vamos lá ver... e vinha tudo! Não havia outro divertimento... As raparigas e os rapazes faziam muitos quilómetros. Lá iam também para dançar e é como lhe dizia, faziam tudo lá e leilões e ainda tiravam umas coroas para as despesas.” (*Ibid.*)

Afirma também que todo o contexto da chula, por ele descrito, se desenvolvia na Serra da Aboboreira:

“E nós ficámos na vez deles, mas a chula era tudo na base da serra, na serra e em Amarante nas festas e arraiais, que gostavam muito de meter uma chula, uma chulada com descantes para a festa. Convidavam um cantador de fama e eles vinham ali desafiar uns com os outros e era o ritmo da festa deles.” (*Ibid.*)

Neste contexto, a performance da chula chegava a durar oito horas. Todos tinham um papel na performance desde os tocadores, passando pelos cantadores, aos elementos que dançavam. Apesar de a coreografia da chula ser bastante complexa, havia uma grande participação da população local. Este envolvimento da população na performance (distinto da relação entre público e músicos existente, actualmente, nas performances dos ranchos folclóricos) foi também referido a propósito da chula na freguesia de Carvalho de Rei. Segundo Dolores Dinis Magalhães, mulher do rabequista Bernardo Ribeiro, a participação do seu marido nas chulas locais não se circunscrevia a tocar rabeca:

Bernardo Ribeiro “tocava e quando não tocava, dançava. Ia-me chamar para dançar a chula, quando tocava aquele velhote [julgo que se refere ao tocador João Barbosa] o meu [marido] descia abaixo e vinha dançar” (Azevedo 2008⁷³).

Inclusivamente, ocorria, por vezes, a troca de instrumentos entre tocadores. Na ausência do tocador de um determinado instrumento, outro tocador assumia o seu papel. Constatei que, tanto António Alves, como Bernardo Ribeiro, além de saberem tocar rabeca chuleira, sabiam tocar os outros instrumentos de chula. Este facto pode, de certo modo, justificar a importância que estes rabequistas tinham dentro do seu grupo de chula.

Relativamente às características da chula, ou seja, o que a distinguiu dos restantes géneros performativos, Alves destacou o modo como os instrumentos - a rabeca, violão, viola, ferros e bombo e os cantadores - se distribuíam espacialmente: “O cantador estava de uma lado e a cantadeira do outro, e nós estávamos ao meio, eu com a rabeca, o meu colega do violão, outro com a viola, e outro com os ferros e com os bombos. Era um concerto de toca só de sete instrumentos.” (*Ibid.*)

Secções cantadas ao desafio pelo cantador e cantadeira, com acompanhamento instrumental, alternavam com secções, exclusivamente, instrumentais. A parte instrumental suportava toda a performance do início ao fim, apresentando variações ao tema e improvisações, como Alves refere:

“Enquanto que a cantadeira não cantasse contra o outro, metia-se uma passagem de música... Não ficávamos assim à espera, nós aplicávamos uma passagem, e se eles demorassem, metíamos a mesma passagem até eles cantarem [...] Não, as passagens não [não eram todas iguais]... uma vez uma, outra vez outra. Se não estávamos a tocar o mesmo, não... cada passagem tocávamos diferentes umas das outras.” (*Ibid.*)

Vasco Monterroso, ao falar da performance da chula, explica que as variações misturavam melodias de chula com melodias de música tradicional ou de músicas em voga de cada época:

“Para mim, foi muito importante o contacto com o Artur, porque ele começava a dar aqueles intervalos de terceirinhas e tinha ali um toque de chula e, de repente, [Vasco canta a dar o exemplo] já está o “apita o comboio” a entrar ali [...] O cantador acaba de cantar e eles vão entrar ali com uma melodia. Quem puxa é a rabeca e o violão, que está a fazer ali umas passagenzitas em cima do acorde, à espera que ele se resolva, evolui por ali e todos vão atrás. No fundo, eles não decidem ‘vamos tocar aqui uma chula e vamos ter estas cinco variações... aquilo vai acontecendo e eles partilham no fundo o mesmo repertório’ (entr. Monterroso 2011).

⁷³ Este excerto foi transcrito do DVD *O grito da Chula*, minuto 4’45”.

Esta afirmação confirma a sustentação de Alves de que não eram necessários ensaios entre os músicos de chula, mas sim um forte entrosamento a tocar para que cada um pudesse improvisar, sem sair dos seus padrões do que seria a chula. Esta pode também ser a resposta à minha questão de como os rabequistas chegavam às variações e improvisações na chula, estando também patente nesta frase a relação entre a rabeca e o violão. Acerca das variações, Vasco Monterroso refere também as diferenças entre cantadores na mesma melodia e explica que entre as várias chulas surgem variações e melodias semelhantes:

“No fundo, a chula tem diferentes variações melódicas. Há uma forma de cantar e que depois acaba por ser mais específica deste ou daquele cantador e nós presenciamos isso com diferentes cantadores, que no fundo tem cada um a sua forma de dar aquela inflexãozinha, às vezes distinta num ponto ou outro. [...] Era o Salvador e o Almerindo que cantavam diferente, o cantador do Rancho de Baião que já morreu, o Pinto canta de uma maneira diferente da cantadeira... mas tudo bate no mesmo andamento para a dança dar certo. A nível instrumental, no fundo, são as mesmas melodias que eles trazem no ouvido.” (*Ibid.*)

No DVD *O grito da Chula* existe uma entrevista ao presidente do Rancho Folclórico de Baião⁷⁴, cujo nome desconheço, onde são descritos dados sobre os instrumentos de chula, referindo que se podia chamar “rebelada”:

“Havia aqui uns familiares, um tio meu que tocava rabeca [...] Entre os meus tios e o meu falecido avô formavam a tal chulada antiga, que era formada por rabeca, viola amarantina, violão, bombo e ferrinhos e um cantador e uma cantadeira. Formavam, assim, a antiga música, que se chamava rebelada. Depois tem um cantor e uma cantadeira à desgarrada. Começam, assim, com umas músicas picantinhas... que é aquilo que o povo quer ouvir, não é? [...] Aquilo é muito antigo, é uma música muito antiga. Depois, passados, uns anos é que se começaram formar uns conjuntitos, o folclore e, então, começou-se a executar outras músicas. Músicas tradicionais da zona, mas que já... com outros nomes, outras melodias, outras danças e tudo apanhado dos antigos” (Azevedo 2008⁷⁵).

Na mesma entrevista são mencionados motivos para a tradição de tocar chulas se estar a perder, devido ao processo de folclorização:

“Porque a chulada para ser mesmo à moda antiga ocupa quase meia hora. A dança completa ocupa quase meia hora para os pares dançarem e isso não dava tempo para dançar outras danças [as apresentações dos ranchos em festivais de folclore duram cerca de meia hora] e, então, alguns ranchos folclóricos é que tentaram adaptar, mais ou menos a mesma dança, mas a curto tempo, a encurtar o tempo, mas, já não é o... é uma aproximação daquilo que era antigo, porque, de facto, a intenção é preservar aquilo que era dos nossos antepassados.” (*Ibid.*⁷⁶).

⁷⁴ O Rancho Folclórico da Folhada é da Freguesia de Folhada (Marco de Canaveses) e foi fundado em 1982.

⁷⁵ Este excerto foi transcrito do DVD *O grito da Chula*, minuto 6’25”.

⁷⁶ Este excerto foi transcrito do DVD *O grito da Chula*, minuto 7’45”.

A dança nem sempre estava presente. Por vezes, a assistência detinha-se a ouvir o cantador ou a cantadeira:

“Eles dançavam sempre com a cantoria. Mas há desafios em que só estão ali a aproveitar a cantoria dos desafios” (entr. Alves 2010 b.).

Relativamente à coreografia, Toninho Alves refere a presença de quatro ou cinco pares na dança, embora também reconheça que podem dançar quantos pares quiserem:

“A chula costumava estar aos quatro, cinco pares e cada dança tinha a versão da dança de chula. E nós quando acabassem de dançar aqueles quatro ou cinco pares saltávamos e os cantadores cantavam.” (*Ibid.*)

Quando questionado sobre as temáticas dos cantadores de chula, Alves refere que nos desafios o cantador discutia assuntos com a cantadeira, mas apenas porque fazia parte da performance. Explica que os “assuntos” de temáticas religiosas não faziam parte da chula, apenas aqueles que não fossem susceptíveis de desagradar alguém:

“Lá cantavam sobre um santo qualquer, que fosse da freguesia, mas negócios de brincadeiras não... só os assuntos uns dos outros, que eles entendiam que não prejudicavam ninguém... e que também o pessoal gostava de ouvir aquelas matracadas que davam uns nos outros.” (*Ibid.*)

Pedro “do Fernandinho”, que fez parte da Tocata deste Rancho, quando questionado sobre as diferenças entre a chula no rancho folclórico e a chula a que assistiu em contexto espontâneo, explica que:

“A meu ver, eles no rancho tiveram de quadricular a música para a forma como a iam dançar, enquanto que na forma livre era de improviso. No *jassé* (parte da dança de chula) que o par vai ao meio, o par tanto podia andar lá um minuto como podia andar cinco. Imagina que eles até estavam a fazer uns passos bonitos e estivessem de joelhos e... o rabequista continuava e deixava-os reinar. Se quisesse cortar o pio ao par, começava a parte cantada. Até nos explicaram quem é que no rancho tinha decidido que a chula ia passar a ser assim... Foi o Baptista velho... há cinquenta anos atrás, eles tiveram de, à maneira deles, adaptar porque não podiam estar a improvisar. Formataram aquilo” (entr. Monteiro 2010).

No Rancho Folclórico perdeu-se a improvisação que caracterizava a chula, a nível da dança e da música.

No arquivo pessoal de Vasco Monterroso constam alguns registos sonoros de chulas, que resultam da sua pesquisa nos concelhos de Baião e Amarante. Estes ficheiros áudio, originalmente em vinil ou cassete, editados ou em gravações pessoais inéditas, foram coligidos ao longo de vários anos. (Cf. Anexo 13) Nestes exemplos encontramos os instrumentos de

chula referidos por António Alves, e entre eles a rabeca. Nesta colecção de registos sonoros encontram-se duas gravações em que podemos ouvir António Alves a tocar rabeca. Refiro-me à “Chula do Rancho de Baião”, em Dó# Maior e à “Chula de Baião”, em Dó Maior. Consiste, de facto, em duas gravações distintas de uma mesma chula tocada por António Alves. (Cf. Anexo 15, Exemplo musical 3), que está quase sempre em compasso quaternário, apesar de apresentar pequenas alterações ao compasso na introdução da rabeca e quando o cantador canta letras de métrica mais longa. Neste exemplo, quando o cantador começa a cantar, a rabeca duplica a sua melodia, adoptando um papel de destaque nas variações. Esta chula tem uma introdução e oito improvisações, cada uma com diferentes números de compassos, não existindo, por isso, um padrão: a introdução tem oito compassos e inicia-se com acordes na rabeca; a primeira improvisação tem nove compassos; a segunda improvisação tem quinze compassos e usa notas mais agudas que as improvisações anteriores; a terceira improvisação tem doze compassos e destaca-se pelos glissandos da rabeca; a quarta improvisação tem 17 compassos e difere muito das variações anteriores; a quinta improvisação tem treze compassos e, tal como a anterior, apresenta-se muito diferente das anteriores a nível melódico e harmónico; a sexta improvisação tem vinte compassos e é semelhante à primeira e segunda improvisações, mas apresenta um andamento mais rápido; a improvisação sete tem sete compassos e apresenta um andamento ainda mais rápido; a improvisação oito tem vinte compassos e tem semelhanças com a introdução e primeiras improvisações e, depois, recorre ao uso de glissandos e termina num acelerando, usando a repetição de notas em ritmo rápido. A rabeca nas improvisações usa mordentes, recorre a repetição de notas em ritmos rápidos e golpes de arco rápidos. Entre as variações ocorrem alternâncias de andamentos mais lentos e mais rápidos.

Em síntese

António Alves começou a tocar cordofones de mão há cerca de 70 anos e rabeca chuleira há cerca de 60 anos. Esse percurso longo levou-o a aprender oito instrumentos, tocando em contextos espontâneos e de folclorização, passando pela inclusão de novos reportórios e pela adaptação de outros. Aprendeu cinco instrumentos – cavaquinho, viola, violão, banjolim e concertina - de forma autodidacta. No entanto, aprendeu a ler música e teve lições de rabeca, violino e órgão. É relevante salientar que a rabeca, sendo tocada “de ouvido”,

necessitou de lições, ao contrário do que aconteceu com outros cordofones. A maior parte dos instrumentos que aprendeu são instrumentos de chula.

O seu processo de aprendizagem baseou-se muito na observação e audição de outros tocadores, e essa forma de aprendizagem foi a que eu também explorei. É de sublinhar que Alves nunca teve alunos de rabeca chuleira, o que dita, assim, o fim da tradição de tocadores locais no concelho de Baião.

Aquando do aparecimento de novos reportórios no que António Alves descreve como “bailes”, houve a necessidade de tocar violino em vez de rabeca. A inclusão do violino deveu-se, possivelmente, à facilidade de afinação com outros instrumentos e ao facto de a rabeca ser sempre associada à chula e esta ter caído em desuso. António Alves usa o violino no Rancho Folclórico, inclusive no reportório de chula, que, originalmente, era tocado na rabeca, devido à facilidade de afinação entre violino e concertina. A concertina tomou um lugar de destaque nas chulas, à medida que a rabeca chuleira perdia tocadores. Como foi referido no capítulo anterior, a chula sofreu uma transformação quando foi incluída no reportório do Rancho Folclórico de Baião, onde Alves toca, perdendo o carácter improvisatório e de performance participada. Verifiquei que, muitas das vezes, os tocadores de chula, em contexto espontâneo, são os mesmos que integraram o Rancho Folclórico de Baião.

Concluo que António Alves, e os tocadores com quem ele tocava, tinham uma noção distinta de tocar, em “convívios” ou em bailes, com um sentido mais profissional, conquistando direito a uma remuneração. Os contratos e pagamentos aos músicos de chula e a noção de Alves de “afamados” confirma esse argumento. Também a noção de estudo individual foi descrita por António Alves. Consta-se que neste contexto performativo a noção de ensaio, tal como existe na música erudita, não tem sentido. Isto porque os músicos não ensaiavam a chula entre eles. Alves tocou em diferentes grupos de chula nas imediações da Serra da Aboboreira, sendo o grupo de chula de Ovil, o que mais relembra. Foi a morte de alguns tocadores desse grupo que ditaram o fim dessa chula e levaram Alves a tocar menos rabeca chuleira, por falta de instrumentos que o acompanhem.

O processo de folclorização, a disseminação do uso de concertina e acordeão, o facto de a rabeca chuleira tocar tão agudo e, por isso, condicionar os outros instrumentos que a acompanhavam, a dificuldade de aprender rabeca chuleira e consequente falta de alunos podem ser apontados como motivos para este instrumento estar em vias de extinção.

Neste capítulo elaborei uma história de vida centrada na actividade musical de António Alves a partir dos testemunhos que partilhou comigo. Procurei complementar os seus

contributos com os de outros intervenientes que o conheceram ou que tiveram, ao longo das suas vidas, experiências efectivas com factos narrados por Alves. Tive presente a advertência de Poirier, Clapier-Valladon e Raybaut de que a pessoa biografada não está só (1999, 38). A pessoa biografada faz parte de vários grupos, de uma sociedade, de uma determinada cultura: “É preciso restituir todas estas dimensões” (*Ibid.*). No próximo capítulo, continuarei a explorar esta vertente contextual.

Capítulo 5. Outros lugares da chula e da rabeca chuleira

Nos capítulos anteriores, focalizados, principalmente no levantamento bibliográfico, constatou-se que a rabeca e a chula tinham geografias próprias, que segundo Ernesto Veiga de Oliveira abrangem o “Douro, Guimarães, Lousada e Santo Tirso” e a “região centrada em Amarante e que atinge terras de Basto, assim como os concelhos do Baixo Tâmega e Douro, Marco de Canaveses, Baião, Mesão Frio, Penafiel e Paredes, Lousada e Santo Tirso (Oliveira 1982, 57, 62 e 224). Esses autores tinham a escala nacional como principal referente. Na pesquisa que venho a fazer, centralizada num rabequista, apercebi-me da existência de uma outra escala, mais local, que se refere à família dos músicos e à sua circulação por contextos e espaços performativos. Esta constatação levou-me a procurar identificar outras unidades (menos latas do que “no Norte”, no “Douro”, etc.) através dos músicos com quem António Alves tocou, aqueles que recorda ou, ainda, aqueles que se moveram nos mesmos círculos. Embora a rabeca chuleira e o tipo de chula a ela associada não sejam confinadas à Serra da Aboboreira⁷⁷, localizada entre os concelhos de Amarante, Baião e Marco de Canaveses, António Alves e outros músicos, por mim abordados, sustentam haver especificidades que legitimam essa circunscrição geográfica. António Alves diz ter aprendido a tocar “nos montes das Boscras”, montes esses situados nessa serra e, inclusivamente, afirma que “a chula era tudo na base da serra” e que “a serra, aquela serra por ali é que era a zona dos tocadores” (entr. Alves 2010 a.). (cf. Anexo 14 Figuras 29 e 7) Contudo, como será documentado ao longo deste capítulo, foram identificados tocadores de rabeca e grupos de chula fora do espaço geográfico da serra. Todavia, apesar de não estarem situados naquela, integravam a sua periferia, sugerindo haver uma circulação particular de músicos nesses meandros. Não pretendo com este estudo sustentar a existência de uma área específica mas, antes, explorar um espaço com significado para os meus entrevistados.

⁷⁷ A serra da Aboboreira situa-se a norte do Rio Douro, no lado Ocidental da Serra do Marão, numa extensão de 118,9 quilómetros quadrados, distribuídos pelos concelhos de Amarante, Baião e Marco de Canaveses. O povoamento desta serra dá-se nos seus planaltos, onde os invernos são rigorosos. (www.amarante.pt/)

A chula e a rebecca na serra da Aboboreira

Ao longo das minhas pesquisas, nas localidades onde tocou Toninho Alves, encontrei referências sobre a rebecca em alguns livros do escritor Teixeira de Pascoaes (1877-1952), natural de Amarante.

No *Livro de Memórias*, um texto de carácter autobiográfico, onde existem descrições que remetem à infância do escritor, ou seja, final do séc. XIX, Teixeira de Pascoaes descreve as suas incursões pela serra da Aboboreira, onde assiste

“À noite, o *serão*, um bailado de auto vicentino, em que intervinham o vaqueiro e outros personagens do mesmo pitoresco. [...] Moços e moças reuniam-se numa sala. As mães em velhas caixas de madeira, encostadas às paredes. [...] A um canto, de pé, os homens da *festada*: O Barbosa da rebecca, fincando a enorme carranca musgosa no couce do instrumento delicado. A pobre gemia e chorava, numa voz de cariátide que já não pode com o peso do granito. E o da *viola*? E o do *bombo*? E o dos *ferrinhos*? Uns rapazolas, sisudos e sujos, de cabelo espesso e virgem a tapar-lhes a testa e as orelhas. Os pares rodopiam, cantam, batem as palmas, numa combinação graciosa de movimentos e atitudes. São labaredas vivas e agitadas, ao vento musical que sai da viola, da rebecca e de outras cavernas mitológicas.” (Pascoaes 2001, 96, 97)

Teixeira de Pascoaes também refere a rebecca no livro *Uma fábula: o advogado e o poeta* de 1978. Este livro é um complemento do *Livro de memórias* de 1928:

“uma colecção de pequenos acontecimentos, a que a minha fantasia emprestou um certo colorido” [...] “Ao declinar do sol, baixei do alto píncaro, a caminho de Travanca. Topo, nas cercanias do Povo, os meus companheiros e a colecção de velhos e velhotes, mais curvados, arrastando mais os tamancos. Um deles, é o Barbosa pedreiro, sempre a chorar a morte duma filha. [...] Em certas noites, havia *serão*, na sala da Casa da Levada, uma espécie de baile popular, a que já também referi no meu *Livro de Memórias*, tanto da minha simpatia, como o *Pobre Tolo*. Rapazes e raparigas dançam em estilo antiquíssimo, talvez helénico. Davam-se mãos em círculo, separavam-se em pares, avançando, recuando, batendo palmas, no ar, em uníssono com o bater dos pés no sobrado, ao som do bombo, dos ferrinhos, da viola e da rebecca. [...] Tocava Rebecca o Barbosa, o da filha morta. Mas o piedoso instrumento, para o não fazer chorar, desafinava as cordas”. (*Ibid.* 1978, 8, 55 e 63).

As memórias evocadas por Teixeira de Pascoaes no texto acima transcrito, referem-se aos primeiros anos de 1880.

Diana Azevedo focou a pesquisa na serra da Aboboreira, pressupondo que nela existiam características musicais e coreográficas específicas (entr. Azevedo 2011). Por sua vez, Vasco Monterroso e Pedro Monteiro sustentam também essa unidade. Pedro Monteiro, natural de Campelo, actualmente residente em Baião, defende que a chula que se praticava nessa serra tinha especificidades próprias:

“ [o fenómeno da chula] confinava-se mesmo a esta zona, porque nós vemos muitos grupos a chamar chula a temas que apresentam e nenhum é igual ao que aqui se apresentava...” (entr. Monteiro 2011).

Segundo Vasco Monterroso, natural de Campelo, actualmente residente em Baião, essas especificidades decorrem de um factor de unidade e proximidade entre as pessoas desta região:

“Eles na serra é as mesmas expressões, é aquilo que cultivam, o que dizem, é as histórias... se falares com vários velhotes, todos eles têm histórias em comum da festa disto e daquilo... [...] A Aboboreira era o sítio [dos bailes], e as pessoas conhecem, havia muitos casamentos entre o pessoal da serra da aboboreira, era como se fossem vizinhos, da Almofarela a S. Joao da Folhada, a S. Simão.... Eu, para mim, S. João da Folhada e as Boscras é como se fossem vizinhas, porque eu fiz, muitas vezes, o caminho... eu ia visitar a minha avó e depois as minhas tias, e atravessava a serra da Aboboreira com o meu pai [...] e os bailes eram feitos nas diferentes aldeias. Estas aldeias estiveram sempre ligadas. Hoje, as estradas passam à volta, já ninguém atravessa a serra, e parece que as Boscras ficam muito longe, porque apanhamos a estrada de alcatrão para dar a volta. As pessoas, quando se deslocavam a pé ou de cavalo, aquilo era tudo ali nas proximidades [...] Nós temos aqui uma zona que é um marco, que é a serra da Aboboreira, isto tudo é a chula em torno da serra da Aboboreira, no fundo não tem diferenciação, porque das Boscras a Carvalho de Rei, pelo caminho aquilo é perto de Carvalho de Rei. Os montes do pessoal das Boscras, eu sei porque a minha avó é de lá, são todos em cima da serra. (entr. Monterroso 2011)

Na verdade, de entre os rabequistas identificados pelos diferentes etnógrafos, apenas Francisco da Mota, João Ribeiro e Manuel Ferreira Damião - respectivamente de Arnoia, concelho de Celorico de Basto e Viariz, concelho de Baião – residiram fora da Serra da Aboboreira. Também, no que se refere aos construtores da rabeca, a geografia da Serra da Aboboreira conquista uma significativa expressão (cf. Capítulo 2).

De igual modo, a freguesia onde Toninho Alves viveu e constituiu grupos de chula, localiza-se na Serra da Aboboreira.

A rabeca e a chula em Ovil, Campelo e noutras localidades do concelho de Baião

O grupo de Chula de Ovil, uma freguesia do concelho de Baião, onde reside António Alves, era convidado para tocar a chula em diferentes freguesias daquele concelho, em ocasiões específicas, tais como dias de feira, dias de baile e nas romarias religiosas, de que destaco S. Bartolomeu, na freguesia de Campelo⁷⁸:

“A chula, para além de ser dançada nos bailes, que era a principal forma, também se fazia nos dias de feira. [...] Por exemplo, se fosse numa noite de S. Bartolomeu era pela rua fora, iam a tocar e paravam... e havia muito respeito em relação à chula. Então, quando a chula estava a ser tocada, todos se calavam. Era de improviso, tinha cantadores, havia um desafio lá e era ao ar livre. Era nas festas, principalmente. [...] Bailes de chula? Lembro-me, eu fui a bailes a Vilares, que é um lugar aqui abaixo de Campelo, em que nem sequer luz eléctrica havia, era a carboneto. Entrava-se dentro da sala e era um cheiro a carboneto... [...] Esse baile de que eu estou aqui a falar, eu fui lá porque estava cá uma família de Brasileiros, a fazer visita aos familiares ali de Vilares, e isso foi motivo para fazerem um bailarico.” (entr. Monteiro 2011)

Alves também faz parte da memória colectiva das pessoas em Baião, como é revelado por Pedro “do Fernandinho”:

“Desde pequenino que o via por aí pelas festas de S. Bartolomeu, esses senhores quando eu era mais novo vinham sempre tocar à Pensão Borges, àqueles jantares de Romeiros⁷⁹ e a minha mãe também tinha [uma] tasca. Eu lembro-me de ser pequenito e vê-lo tocar, ele [Alves] sabia quem era o meu pai e que eu era filho do Fernandinho” (*Ibid.*)

Identifiquei cinco rabequistas no concelho de Baião: António Alves (das Broscas) e os falecidos João Ribeiro, de Viariz, Manuel Ferreira Damião, de Viariz, Manuel Pereira, natural da freguesia de Campelo, avô materno de Pedro Monteiro, entrevistado atrás a propósito do grupo Andarilhos, e o rabequista conhecido como “Ramadinha”, da freguesia de Santa Leocádia que, segundo António Alves, possuía uma rabeca com incrustações de madreperla⁸⁰. Sobre Manuel Pereira (n. 1895 m. 1966), natural de Campelo, sabe-se que foi

⁷⁸ Em Baião realiza-se, em Agosto, uma romaria em honra de S. Bartolomeu. Hoje em dia essa festa religiosa insere-se nas festas concelhias, conferindo o feriado municipal. (<http://www.cm-baiiao.pt>). O culto de S. Bartolomeu, no nosso país, pode estar originariamente dedicado a divindades indígenas ou grego-romanas. Está Também associado à água e a invocações do diabo. (Sanchis 1992, 87, 248) Em Amarante, concelho próximo de Baião existia um antigo culto de S. Bartolomeu. (*Ibid.*, 80).

⁷⁹ Segundo Pedro Monteiro, os “jantares de romeiros” realizavam-se na noite de 22 de Agosto, na chamada “noite morta” das festas de S. Bartolomeu, em Baião. Esses jantares eram uma reunião de um grupo de pessoas distintas, influentes e ricas da zona de Baião e concelhos vizinhos (entr. Monteiro 2011).

⁸⁰ Segundo Ernesto Veiga de Oliveira, as rabecas construídas no concelho de Baião por Guilherme Almeida Sousa Sarmento, teriam incrustações em madreperla. (Oliveira 1982, 225) A rabeca de Ramadinha pode ter sido construída pelo construtor referido por Ernesto Veiga de Oliveira.

tocador de rabeca chuleira, banjo, bandolim e viola. Pedro Monteiro, neto de Manuel Pereira, explica que

“Pelo que ouço da minha mãe, ele tocava bem, que os bailes tocados por ele eram fantásticos, lá pela equipa dele. Tinha um grupo de chula, com outro senhor lá do Ingilde⁸¹, que era o Sr. José Portela, que já morreu, tocava viola.” A rabeca deste tocador encontra-se em “estado lastimoso” na posse de familiares (entr. Monteiro 2011).

João Ribeiro da freguesia de Viariz foi descrito como rabequista e “dono de uma chulada”, e Manuel Ferreira Damião era tocador de “rabeca de chula e rabeca de música” (Sardinha 2005, 290)

Guilherme de Almeida Sousa Sarmiento, como mencionei no Capítulo 2, foi identificado por Ernesto Veiga de Oliveira como sendo um construtor de rabecas do Concelho de Baião, da freguesia de Loivos do Monte (Oliveira 1982, 225).

Sobre os tocadores de Baião, Vasco Monterroso alude o papel que desempenhavam nas vindimas na zona do Douro. Refere ainda que, nesse contexto, os tocadores eram contratados apenas para tocar ou, então, realizavam trabalhos menos pesados:

“Os tocadores iam daqui. Baião era uma grande zona de recrutamento das rogas, que iam trabalhar no Douro, este é um concelho vizinho, fica já aqui ao pé de Mesão Frio, a dois passos da Régua [...], então os tocadores, muitos daqui [...], os que iam tocar, das Boscras, nem iam trabalhar. Alguns tinham o estatuto só de tocar, de certeza que o Alves das Boscras foi muitas vezes⁸²... então tinham um estatuto impecável, porque aquilo havia regras quando fazem o transporte. Se tocasses ferrinhos, rabeca ou viola, ias a tocar, já ouvi isto de muitas pessoas diferentes, mesmo que fossem a transportar [uvas enquanto tocavam ao mesmo tempo] levavam só um quarto do carregamento, porque no fundo eram eles que iam a puxar aquilo. Eles iam mais leves e a tocar à frente, para que os outros fossem obrigados a acompanhá-los.” (entr. Monterroso 2011)

No concelho de Baião, actualmente, a chula faz parte dos repertórios dos grupos: Rancho Folclórico de Baião, do grupo Andarilhos e do grupo *Baile Vadio*⁸³.

⁸¹ Ingilde é um lugar da freguesia de Campelo, concelho de Baião.

⁸² Apesar desta afirmação de Vasco Monterroso, António Alves, nas diversas entrevistas, não faz nenhuma alusão à sua participação em vindimas.

⁸³ *Baile Vadio* é grupo de musica tradicional que recria bailes, onde além da música é dado um enfoque às danças tradicionais da região do Douro, como chulas, malhões, verdegar, encadeia, dobadoira e viras. Desenvolvem também oficinas de dança

A rabeca e a chula na freguesia de Carvalho de Rei

A freguesia de Carvalho de Rei, concelho de Amarante, na Serra da Aboboreira, é uma das mais importantes na minha pesquisa. (cf. Anexo 14 Figura 9) Foi um dos primeiros locais para o meu trabalho de campo e onde viveu um dos últimos rabequistas, Bernardo Ribeiro. A vida de Toninho Alves também se cruzou com a vida desta aldeia, quer para aprender quer para a tocar rabeca.

Nesta aldeia assistiu-se, durante as últimas décadas, à chula em contexto espontâneo e à tradição de tocar a rabeca chuleira, a ponto de Manuel Pinheiro⁸⁴ dizer que “o que deu o nome à aldeia foi a Chula de Carvalho de Rei” (entr. Pinheiro 2010). Os instrumentos que menciona compunham a Chula de Carvalho de Rei e eram a viola, o violão, a rabeca, os ferrinhos, o bombo e viola.

Os tocadores de chula tocavam de ouvido:

“Porque toda a gente toca de ouvido aqui. Ninguém sabe música. [...] que eu tenha conhecimento, nenhum deles aprendeu música, até porque a maior parte deles não sabia ler, atenção... [...] nós temos aqui quase 70% de analfabetos” (entr. Pinheiro 2010).

Identifiquei duas gerações de tocadores de rabeca em Carvalho de Rei: a primeira, a de João Barbosa (n. 1913, m. 1992); e a segunda, a de Bernardo Ribeiro (n. 1927, m. 2008) e de Toninho Alves (n. 1931).

Como aludi atrás, em data que não consegui apurar, foi constituído um grupo que se designava “Chula de Carvalho de Rei”. Integraram, esta chula, músicos de Travanca do Monte e de Ovil, que não eram naturais de Carvalho de Rei (entr. Alves 2010 b.). Alves identificou também o nome de outros dois músicos, que tocavam consigo na Chula de Carvalho de Rei, embora não tenha a certeza do apelido: Belmiro Pereira (tocador de violão) e Albano Teixeira (tocador de viola Braguesa).

Segundo Manuel Pinheiro, os músicos que integravam o grupo da Chula de Carvalho de Rei distinguiam-se pela espontaneidade, sustentando que “se lhes pedissem eles tocavam logo” (entr. Pinheiro 2010). Evidenciou também o facto de este género performativo ser muito apreciado e participado:

“As pessoas aqui são muito alegres, e gostavam disto, toda a gente sabe dançar a chula... curioso, pessoas aqui a partir dos quarenta anos, toda a gente sabe dançar. [...] “dançavam nas ruas [...] em qualquer festita, que aqui houvesse, dançavam” (*Ibid.*).

⁸⁴ Presidente da Junta de Freguesia de Carvalho de Rei.

Conforme sustenta Manuel Pinheiro, a performance de chula nesta freguesia era extensa, demorando nunca menos de uma hora:

“olhe, eu digo-lhe uma coisa, menos de uma hora... eles começavam aí a tocar, aquilo era uma hora, para cima de... nunca mais paravam... a chula... aquilo é muito moroso. Às vezes duas horas...” (*Ibid.*)

Diana Azevedo descreve também a Chula de Carvalho de Rei como uma performance longa, que atraía pessoas de toda a região:

“toda a gente da região de Marco [de Canaveses] e de Baião, deslocavam-se a Carvalho de Rei para ouvir as rebeladas à moda antiga. Então era noites de chula, ou noites de mazurcas.” (entr. Azevedo 2011).

Também Toninho Alves narra a chula nesta freguesia e na Serra da Aboboreira, como um género muito apreciado:

“Tocava em festas e em arraiais, aí corria tudo, de Amarante e de Baião... [...] e tocávamos de noite, íamos para aquelas serras, tocar naqueles arrabaldes, e nas salas, naquelas salas grandes. Ia para lá a rapaziada do monte e dos lugares... juntavam-se aí por mor de dançar, das oito até às quatro da madrugada, para cada um dançar aquela chula. [...] A chula era bastante apreciada por muitos lados. Lá foram os colegas que me davam mais gosto andar por lá.”, “Então, íamos a pé, mas levava sempre para aí hora e meia, do meu lugar ao lugar de Carvalho de Rei. Era tudo a pé, podíamos andar de noite às duas e três horas da manhã, de noite a pé para ir para os bailes”. (entr. Alves 2010 a.)

Alves explica o impacto dos “tocadores do Arrabalde”, primeiro junto dos tocadores da freguesia de Carvalho de Rei (Amarante) e, depois, em si próprio. A idade avançada e o estado de saúde do rabequista, que pertencia à Chula de Carvalho de Rei, levou António Alves para o seu lugar nessa chula:

“Eles da Chula do Arrabalde punham-se a tocar naquelas festas grandes em que eram convidados por mor de vir entreter o povo... e depois eles morreram, os velhotes, [...] então, ficou essa de Carvalho de Rei, que aprendeu com esses tais do Arrabalde. Mas os de Carvalho de Rei também estavam velhos, e um dia, por eu já saber tocar muito bem violão, viola, eu comecei a tocar, na ramaldeira, cavaquinho e viola, para esta rapaziada nova se entreter, nas eiras a dançar... E depois também lembrou-me que era nessa chula, se eu apanhasse uma nota de cada vez... e eu fui ter com o outro, e ele disse: - ‘bem eu acho vem você aprender, pois nós estamos velhos e mais ninguém aprende, e assim nas nossas vezes fica outro’. E a ponto que o homem adoeceu, com uma ferida [...] e já não podia encostar a rabeca a ele. Então, já ia tocar eu para tocar na vez dele.”, “[...] e depois o homem adoeceu e eu fiquei a tocar no lugar dele, convidado por ele, como ele contratava aqueles descantes, de Amarante, aquelas festas que por lá haviam, o método deles era tudo um descante, com um homem e com uma mulher a desafiar aqueles desafios e, então, ele como não podia tocar, convidava-me a mim por mor de eu ir tocar na vez dele. Junto com ele, mas ele estava ao lado a ver e não estava a fazer o descante, quando comecei a tocar já bem.” (entr. Alves 2010 a.)

No *blog* de José Hermínio da Costa Machado⁸⁵, *Amostras e Filiões*, encontrei um *post* de nome “Em Carvalho de Rei: as idades da música”⁸⁶, com uma descrição da Chula de Carvalho de Rei. O *post*, bastante descritivo, revela a fama que estes tocadores tinham e a forma como a aldeia acolhia os visitantes:

“Um senhor aproximou-se e meteu conversa: fiquei a saber que ele acabava de convocar para as 15.00h da tarde os músicos da tocata, da chulada de Carvalho de Rei, porque «vinha um senhor de Braga para os ouvir»: era eu, e eu só pensara que ia falar com alguém que conhecesse os músicos, que os ouvira, que saberia deles um pouco mais que o meu informador.” (*blog Amostras e Filiões*, *post* de 3 de Novembro de 2007)

No mesmo *blog* é referido o som da rabeca, é mencionado o Sr. Artur Barbosa e o Sr. Bernardo Ribeiro e as suas viagens e concertos:

“A Tininha sentiu arrepios quando ouviu o som da rabeca, saiu com um sentimento de angústia e de tristeza, não esperava aquela sensação de perda, que nos vem quando sentimos que estamos a ouvir um som que já foi pleno de vigor e de ritmo e agora o sentimos aproximado, desculpado pela idade. Os músicos, dois, que os outros já se foram, viveram, intensamente, os seus instrumentos e a sua música, desde a juventude dos 18 ou 19 anos, com todo o tipo de actuações e em todos os tipos de lugar ou de palco, em Espanha e até na França, sons que devem ainda andar por aí em cassetes e em discos, sempre assumidos como próprios, como identitários da terra e deles mesmos.” (*Ibid.*) (cf. Anexo 14 Figura 10)

José Costa Machado, nas suas visitas a Amarante, encontrou à venda um cd, de nome *Chulada de Carvalho de Rei* (ARD-061, Estúdios Horizonte, Arraial). O facto de existirem gravações em cassete, e em vinil na freguesia de S. Simão, pode ser indicativo da importância que estes tocadores e este género performativo tinham para as pessoas desta região. É também um facto indicador de que os músicos eram tratados como profissionais.

⁸⁵ José Hermínio da Costa Machado (n. 1953) é natural de Minas de Jales, freguesia de Vreia de Jales, concelho de Vila Pouca de Aguiar. É professor de língua portuguesa e concluiu o mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa, na Universidade Nova de Lisboa, sendo a sua tese sobre as «perspectivas teóricas e pragmáticas dos estudos sobre a música portuguesa de tradição oral, abordagem diacrónica 1865-1985». É director artístico e clarinetista da Associação Cultural e Festiva «Os Sinos da Sé», que integrou o grupo folclórico de professores de Braga, e investigador de música tradicional. Faz parte da Associação Cultural e Festiva, que incorporou o projecto do grupo folclórico de professores de Braga. Em 15 de Junho de 2010 e 11 de Setembro de 2011 estabeleci contacto com José Costa Machado, a fim de pedir autorização para utilizar dados do seu blog pessoal (*Amostras e Filiões*) e para recolher os seus dados pessoais.

⁸⁶ O *post* “Em Carvalho de Rei: as idades da música”, do *blog Amostras e Filiões*, foi escrito a 3 de Novembro de 2007, relativo à viagem de José Costa Machado, a Carvalho de Rei, a 30 de Outubro desse ano. Essa visita à Aldeia de Carvalho de Rei deveu-se à carreira de investigador e estudioso da música portuguesa de tradição oral. José Costa Machado estava interessado em ouvir tocadores de Rabeca chuleira e compreender a importância do estribilho ou variação instrumental nas chulas, dentro da problemática dos cantares ao desafio. Dessa visita resultaram algumas fotografias.

Carvalho de Rei foi visitada, nos últimos anos, por investigadores interessados na chula e na rabeca chuleira. A esse propósito, Manuel Pinheiro foi abordado por um “professor espanhol, cuja esposa está a fazer um mestrado em Madrid”, por uma professora que fez um DVD⁸⁷ sobre a chula e pela equipe da RTP que realizou um programa há cerca de dez anos atrás, sob coordenação de um professor de violino do Conservatório do Porto e por Diana Azevedo em 2008 (entr. Pinheiro 2010).

Nos dias 9, 10 e 11 de 2003, Bernardo e Artur, tocadores de Chula de Carvalho de Rei, foram representar a Rabeca Chuleira ao “II Encontro de Tocadores” em Nisa, evento organizado pelas associações Pédexumbo (sediada em Évora), Associação Gaita-de-foles (Lisboa) e D'Orfeu (Águeda), em parceria com a Câmara Municipal de Nisa. (cf. Anexo 14 Figura 11) Segundo a nota de imprensa⁸⁸ da Câmara Municipal de Nisa, este encontro visava a passagem de testemunho entre músicos de diferentes gerações e contextos sociais e gerar a troca de informação e experiências musicais.

Em 1998, a Junta de Freguesia de Carvalho de Rei adquiriu instrumentos de chula, com excepção do violino, com o objectivo de ensinar pessoas mais novas da freguesia a tocar chula. O objectivo consistia em transformar os tocadores em professores. Todavia, este objectivo nunca se concretizou. Segundo Manuel Pinheiro, essa falta de interesse pela aprendizagem dos instrumentos, que integram o grupo de chula deveu-se ao reduzido número de jovens da freguesia, ao baixo nível de escolaridade e à falta de interesse pelo género chula (entr. Pinheiro 2010). Ainda hoje, a junta de freguesia organiza cantares ao desafio na aldeia, como forma de manter vivas as antigas tradições da chula.

Em 2008, Diana Azevedo, realizou trabalho de campo nesta aldeia, a fim de realizar o DVD *O grito da chula*.

Os irmãos João e Artur Barbosa, ambos naturais da freguesia de Carvalho de Rei, filhos de Bernardino Barbosa e Glória Teixeira, são conhecidos como tendo sido bons músicos de chula:

“Sabendo de uma grande dupla que existiu, que era a de Carvalho de Rei, que eram os dois irmãos [João e Artur Barbosa]. Que eles adivinhavam-se um ao outro e aquilo era maravilhosos, claro... muito tempo a tocarem juntos, os dois adivinhavam-se... imagina, o cantador acabava de cantar e os dois iam criar um grande aspecto na plateia a entrar com a melodia.” (ent. Monterroso 2011)

⁸⁷ Desconheço o nome da autora deste DVD e o seu conteúdo ou características.

⁸⁸ Nota de imprensa n.º 11/2003 da Câmara Municipal de Nisa.

João Barbosa (n. 1913, m. 1992) foi um dos rabequistas da Chula de Carvalho de Rei. António Alves refere que este tocador aprendeu a tocar com os “tocadores do Arrabalde” e Manuel Ilídio Pinto Pinheiro apresenta-o como o “primeiro rabequista de Carvalho de Rei”. (entr. Pinheiro 2010)

Terá sido com ele que a última geração de tocadores de rabeca chuleira, entre eles o António Alves e Bernardo Ribeiro, aprendeu a tocar rabeca. Por volta dos anos 1940, problemas de saúde obrigaram-no a afastar-se, tendo sido substituído pelo Alves e Bernardo Ribeiro que passaram a tocar no seu lugar da chula. É descrito por António Alves e pela filha Maria Ribeiro como um bom tocador, e seria ele quem organizava a chula sempre que para isso era solicitado.

Alves refere numa entrevista que a rabeca de João Barbosa estaria com um filho dele no Brasil, facto que não consegui confirmar (entr. Monterroso a Alves ano 2000).

Artur Barbosa (n. 1917, m. 2011) foi tocador de violão na Chula de Carvalho de Rei. Segundo Manuel Pinheiro, presidente da Junta de Carvalho de Rei, Artur Barbosa foi o último tocador da Chula de Carvalho de Rei e, nos últimos anos, era quem “mandava mais” no grupo. (entr. Pinheiro 2010) (cf. Figura 2) Artur Barbosa é descrito como sendo um homem forte e uma personagem curiosa:

“Sempre com o cigarro, daqueles de enrolar, no canto da boca, sempre com a cinza a cair pelo violão... ele tinha as mãos muito fortes, as pessoas andavam a trabalhar a terra... ele andava sempre com um monte de cordas no bolso, aquilo ele estava a tocar e as cordas pim... sempre a rebentar e ele sempre a meter cordas no violão, que era uma coisa impressionante!” (*Ibid.*)

Artur Barbosa acompanhou sempre Bernardo Ribeiro nas suas viagens e concertos, representando a Chula de Carvalho de Rei, tendo participado também no 2º Encontro de Tocadores de Música Tradicional, Nisa, 2003. Surge, igualmente, no filme *O grito da Chula* de Diana Azevedo, em 2008. Tocou também com Toninho Alves.

Em 2007, José Costa Machado, descreve no *blog* o violão do Sr. Barbosa, a palheta de osso com que tocava e dava conta do uso de travessão⁸⁹ no violão:

“Logo a seguir chegou o senhor Barbosa, 90 anos e 4 meses, com o violão a tiracolo, sem uma corda, mas municiado dela, a prima, que ajudei a colocar: violão rachado, cavalete aparafusado, corda ou guita a segurar a palheta percussiva, feita de osso, travessão a requerer cuidados no aperto, afinação a precisar de ajuste, funcional.” (*blog Amostras e filões*)

⁸⁹ Na freguesia de Carvalho de Rei dão o nome violão surdinado quando utilizam o travessão no instrumento, de modo a subir o tom.

Também Diana Azevedo e Vasco Monterroso referiram, em entrevista, o uso peculiar da palheta feita de osso, segura por um fio ao violão.

Vasco Monterroso afirma que aprendeu, com Artur Barbosa, a ouvi-lo tocar e contar histórias sobre chula e rabeca:

“Alguém com quem considero que aprendi imenso, já neste século foi com o nosso amigo de Carvalho de Rei, com o Artur da viola [Artur Barbosa], eu toco viola e muito daquilo que eu faço... eu passei tempo, umas tardes de domingo ali na Serra da Aboboreira, com ele, com a viola dependurada a beber o seu copito e volta e meia falava mais sobre namoriscar e o entrosamento dele com o sexo feminino, mais disso do que de chula, mas depois lá vinha uma melodia e tocava, e contava histórias, ele tomava conta da conversa e contava as histórias todas. [...] Havia umas coisas que o Artur tocava, que aquilo soava a músicas conhecidas, mas de repente, ele começava a dar um intervalito e fazia a resolução para a chula. Eram melodias tradicionais daí, e ele pegava naquilo tudo que fosse assim quaternário.” (entr. Monterroso 2011).

Bernardo Ribeiro nasceu a 27 de Março de 1927 e faleceu a 26 de Março de 2008. Natural de Carvalho de Rei, foi tocador de rabeca chuleira e outros instrumentos de chula, artesão (era cesteiro) e agricultor. Casou em 1958, com 31 anos, e teve um filho e duas filhas. Há registos de ter sido vogal da Assembleia de freguesia de 1994 a 1996. (cf. Anexo 14 Figura 12) Tinha na família um tio, o qual tocava concertina.

Segundo Toninho Alves, Bernardo Ribeiro terá aprendido a tocar rabeca com João Barbosa. A filha de Bernardo Ribeiro, Maria Ribeiro⁹⁰, não sabe precisamente qual a idade em que o seu pai começou a tocar, mas lembra que o pai dizia que “era muito novo” quando começou a tocar, “talvez com 18 anos” (entr. Ribeiro 2010). Maria Ribeiro afirma que o pai já tocava antes de casar: “Porque ele já, em solteiro, andava a fazer bailes, sabe? Eram pobres e ele ia fazer bailes...” (*Ibid.*).

Bernardo Ribeiro terá começado a tocar rabeca na chula quando João Barbosa deixou de tocar, ficando de certa forma, à sua responsabilidade a continuidade da chula:

“Enquanto o outro senhor tinha a chula, depois é que ele faleceu, o meu pai realmente foi o que principiou... que ficou no lugar desse João Barbosa que... depois diziam: - ‘ó compadre anda cá afinar-me o violão, anda cá afinar-me a viola’ e ele lá ia afinar tudo...” (*Ibid.*).

É referido como sendo um tocador habilidoso, tanto por António Alves e pela sua filha Maria Ribeiro, como por Manuel Ilídio Pinheiro:

⁹⁰ Maria Ribeiro (n. 1965), filha de Bernardo Ribeiro, natural de Carvalho de Rei.

“Havia ali qualquer coisa de notável, porque o homem [Bernardo Ribeiro] pegava naquilo, sei lá... já era um dom que o homem tinha... ele tocava naquilo e as pessoas ficavam todas... A rabeca saía no meio da chula, não é?” (entr. Pinheiro 2010).

Segundo a filha de Bernardo Ribeiro, além de tocar o género chula, também tocava, de ouvido, outras músicas:

“O meu pai tocava tudo: tocava o malhão, tocava valsas populares, tocava música pimba, tocava o fado batido...” (entr. Ribeiro 2010).

A sua rabeca terá sido feita por um carpinteiro local:

“era uma rabeca feita por um homem, por um habilidoso! Está ali uma rabeca, que aquilo é mais simpatia por saber que foi um habilidoso que fez uma rabeca daquelas, e depois até andava já meia descolada com o arame em volta...” (entr. Alves 2010 a.). (cf. Anexo 14 Figura17).

Verifica-se, pelas fotografias e pelas diversas referências, que Bernardo Ribeiro tinha uns característicos arames que seguravam o tampo e as costas da rabeca. Essa particularidade é descrita por José Hermínio da Costa Machado no *blog*, escrito aquando da sua visita a Carvalho de Rei em 2007:

“Metemos à conversa com um senhor, Bernardo de seu nome, Bernardo Ribeiro, 80 anos feitos em Março, tocador de rabeca chuleira, que a tirara do estojo preto onde a guardava, embrulhada em jornais, com arames a prender a caixa, arco ainda em boas condições.” (*blog Amostras e filioes*, *post* de 3 de Novembro de 2007)

No ano 2000, em entrevista a Vasco Monterroso, Toninho Alves recorda o nome desse construtor:

“O tal de Carvalho de Rei [Bernardo Ribeiro] sabe quem a fez? Foi um habilidoso de Ervins⁹¹... [...] essa rabeca quem a fez foi um senhor de Ervins, que lhe chamavam o Monteiro. E aqui há uns tempo fomos tocar e ele apresentou à presidente da câmara, ele mostrou-lhe a rabeca ‘mas olhe que esta rabeca foi feita em Baião, foi um habilidoso, assim, que a fez...’” (entr. Monterroso a Alves 2000).

Na mesma entrevista Pedro Monteiro lembra o que aprendeu nas suas visitas aos tocadores de Carvalho de Rei:

“eles [tocadores de Carvalho de Rei] é que dizem que era de cerejeira e talhada toda à navalha, e era de cerejeira, porque era a madeira mais fácil de talhar. Deixavam as madeiras debaixo do soalho, para ver se elas esticavam, depois se elas dessem de si deitavam-nas fora, se elas se aguentassem pegavam nelas e faziam... e talhavam... que dava muito trabalho.” (*Ibid.*)

⁹¹ Ervins é um lugar da freguesia de Ovil, Concelho de Baião.

Bernardo Ribeiro surge num filme de 2003, feito pela associação PédeXumbo, aquando do II encontro de tocadores de Nisa, cujas imagens viriam a ser utilizadas por Diana Azevedo, em 2007, para o documentário *O grito da Chula*, sobre o folclore e as tradições orais da Serra da Aboboreira.

Em 2006 foi editado o livro *Tocadores, Portugal-Brasil*, de Lia Marchi, onde são comparadas as proximidades físicas da rabeca chuleira com a rabeca brasileira. Esse livro inclui fotografias de Bernardo Ribeiro a tocar rabeca, em 2004. Tem também uma fotografia de 2005, onde é comparado o tamanho da sua rabeca com a rabeca⁹² usada por Aníbal Almeida, no grupo folclórico *Os Serranos* de Águeda. Nesse livro existe uma citação de Bernardo Ribeiro onde explica a importância da chula, rabeca e bailes:

“Naquele tempo tinha muita influência. Havia muitos tocadores disto. Fazia muitos bailes e construía rabecas. Tocava-se a chula e modas, variedades. Eu tinha um catálogo, tocava uma noite inteira e só repetia uma moda quando me era pedida. Tocava, fazia-se muitos bailes... A luz? Era luz de candeia, de petróleo, que naquele tempo não havia luz eléctrica. E as salas estavam à pinha. As salas por grandes que fossem estavam cheias de gente. Aquilo era formidável”. (Marchi 2006, 111)

Bernardo Ribeiro não teve alunos, no entanto o seu filho terá tentado aprender rabeca, acabando por aprender apenas a tocar violão.

Diana Azevedo, autora do DVD *O grito da Chula*, dedicou esse mesmo DVD a Bernardo Ribeiro, que havia falecido poucos meses antes da sua pesquisa, pela curiosidade que tinha sobre rabeca chuleira e pela experiência positiva que viveu na aldeia de Carvalho de Rei. Explica que

“foquei-me muito no Bernardo Ribeiro, porque vi uma notícia no site [...] uma notícia sobre ele, a dizer que tinha estado no “tocar de ouvido”. [...] Ele esteve lá a ensinar rabeca chuleira, a dar o curso de rabeca chuleira e, nesse ano, já não tinha ido porque estava mal. Já estava muito mal, já estava a ficar muito doente. Mas onde é que eu o posso encontrar? Dizia lá Carvalho de Rei, e eu disse: ‘vou a Carvalho de Rei, vou falar com o presidente da Junta’ ” (entr. Azevedo 2011)

Quando questionei Diana Azevedo sobre o que aprendeu nas suas visitas a Carvalho de Rei acerca da vida de músico de Bernardo Ribeiro, descreveu-o como um músico sempre pronto a ir tocar, que lidou com músicos de toda a serra da Aboboreira:

⁹² Rabeca construída em 1997, em Vila Verde, pelo construtor Horácio Nuno Russel Pereira. Pertence ao rancho folclórico “Os serranos” de Águeda.

“No fundo o que ela [esposa] me disse é que era daqueles tocadores que bastava puxarem por ele... assim, irem lá à hora de jantar a casa e ‘ora logo à noite como é? Rebelada?’ e ele ia. Onde quer que fosse, ele ia. Iam lá buscá-lo de carro, ou de carro de bois, onde quer que fosse, e ele ia para todo o lado. No fundo, tocou com quase todos os músicos da serra da Aboboreira, pelo que eu me apercebi, tocou com quase todos, mesmo, inclusive, com o Alves. Chegaram a tocar juntos, se bem que aquilo crispava...” (*Ibid.*)

Do arquivo pessoal de Vasco Monterroso constam 4 gravações referentes ao concelho de Amarante e, em alguns casos, são tocadas pela chula de Carvalho de Rei. (cf. Anexo 13)

Em dois desses ficheiros encontram-se assinalados os seguintes dados: “Chulada de Carvalho de Rei, 1990, rabequistas João Barbosa, cantadeira Gracinda, Cantador Cunha”. Nesses exemplos sonoros, os versos cantador pelo cantador e cantadeira, referem-se a Carvalho de Rei, ao rabequista João Barbosa e aos cantadores Gracinda e Cunha, como é patente na transcrição poética apresentada em baixo. As duas gravações estão na tonalidade de Ré maior, o compasso de 4/4, e os instrumentos de chula, anteriormente descritos por António Alves: rabeca, ferrinhos, bombo, violão, viola e cantadores. A nota mais aguda da rabeca chuleira, nestas gravações, é o lá5. O tocador de violão desta gravação é Artur Barbosa e o seu violão também está evidenciado nesta gravação. O som do violão é “picado” e tem carácter melódico. A rabeca chuleira destaca-se nos pequenos momentos em que os cantadores param de cantar, sempre com variações pequenas e muito semelhantes umas às outras, diferente do que acontece, por exemplo, na chula de Baião.

A primeira dessas gravações, de cerca de 20 minutos, é a Chula de Carvalho de Rei. Os cantadores enaltecem as qualidades desta chula, referida como festada. As frases seguintes, cantadas por Cunha e Gracinda revelam o orgulho que sentiam na sua chula e referem a antiguidade da mesma, alegadamente 200 anos. É referido o tocador João Barbosa, facto que indicia a importância que lhe davam dentro do grupo de chula (não referiram o nome de mais nenhum tocador). Está também patente neste excerto do que cantavam, a preocupação com o envelhecimento dos tocadores desta chula e, de facto, ela acabaria por deixar de existir com o falecimento da maioria dos seus elementos.

cantador “Ó meus homens de Amarante, vós soides os que brilhaides, vós é que
pondes o ramo adonde quer que chegais. Com a vossa linda festada
alegrais todo o mundo, onde quer que ides tocar.”

- cantadora “Vou-vos dar as boas tardes, boa tarde a toda a gente, agora que aqui cheguei. Tendes na vossa presença a Chula de Carvalho de Rei. Mostra muita resistência, é chula da mais antiga, com 200 anos de existência.” [...]
- “A chula de Carvalho de Rei, cada vez tem mais apuro, o meu amigo [João] Barbosa, com 75 anos, é um tocador do passado, do presente e do futuro”
- cantador “O Sr. João Barbosa, agarrado ao violino, já vê de novo que toca, pois foi sempre o seu destino, e não nos quer deixar ficar” [...]
- cantadora “Somos novos, somos novos, mas quando morrer o Barbosa, a chula perde o valor”
- cantador “Nós ainda somos novos, mas vamos no bom caminho, enquanto tiver saúde a gente acompanha os velhinhos. Nós os vamos ajudar”

A segunda dessas gravações, de cerca de 19 minutos, tem o nome “A vela”. Esta gravação aparenta ser uma chula ou um desafio. A Chula de Carvalho de Rei e “a vela” são referidas no texto pelos cantadores, numa cómica picardia, em jeito de desafio, que se mantém ao longo da performance e da qual transcrevo apenas algumas frases:

- cantadeira “Se for da tua vontade eu empresto-te o castiçal e vais-me emprestar a vela”
- cantador “Eu vou-te emprestar a vela, para que a luz te alumeia, nem sequer a gás pus toda, pões vai-te chegar bem meia, quando ela começar a arder. Tanto te alumeia Gracinda, como até te vai aquecer”
- cantadeira “Já vi que tens a vela pronta, aqui tens o castiçal, vê se pões a vela a arder. Isso mesmo é que eu gosto, e fico bem contente, quando vejo a vela a arder.”
- cantador “Põe-lhe o castiçal à frente, não vê a cera às pinguinhas? Tens encontrado muitas velas, mas nenhuma como a minha, ó Gracinda tu vais ver... O lume ainda está longe, ela já está a derreter”
- cantadeira “É bom que não derreta demais, senão sem vela vais ficar, já aqui tens o castiçal, não querias experimentar? Se a vela for estreita demais, não a ponhas que não dá certo, pois fica com muita folga”

- cantador “Eu vou pôr a minha vela em cima do teu castiçal, Gracinda, eu vou-me rir, se ela começa a derreter, muitas pingas vão cair. Se cai em cima de ti, tu tens muito para mexer.”
- cantadeira “o meu castiçal é bom, que foi feito em bom tempo, e olha que para tudo se ajeita, só fica sempre contente quando vir a vela nele, aí é que fica contente”

Estas duas gravações destacam-se de todas as outras gravações que ouvi com rabeca chuleira: apresentam variações mais complexas do que, por exemplo, as variações da Chula de Baião, e o recurso mais frequente de cordas dobradas⁹³ e glisandos. O rabequista João Barbosa, na altura da gravação, com 75 anos, revela grandes capacidades técnicas, um som especialmente bonito e afinado, o que vai ao encontro da ideia de António Alves de que os tocadores anteriores a ele eram “homens de nomeada” (entr. Alves 2010 a.). É também notório que as variações, tocadas por este rabequista, são semelhantes às que Bernardo Ribeiro e António Alves tocam (estes dois rabequistas aprenderam com António Alves, mas não demonstram a mesma capacidade técnica).

No arquivo pessoal de Vasco Monterroso constam mais duas gravações do concelho de Amarante. A gravação da “Chula de Carvalho de Rei”, datada de 1979, está na tonalidade de Ré maior, compasso 4/4, e a nota mais aguda da rabeca é o La5. A “Chula Amarantina” encontra-se na tonalidade de Mi Maior. Começa com um acorde na rabeca com as notas Mi e Si. Nesta chula a nota mais aguda da rabeca é um Si5, e a rabeca apresenta escalas nas suas variações.

Constato que, em quatro gravações do concelho de Amarante, três apresentam a tonalidade de Ré maior. Seria esta a tonalidade mais usada na rabeca e no violão surdinado?

A rabeca e a chula na freguesia de Gouveia (S. Simão)

A freguesia de S. Simão de Gouveia (concelho de Amarante) é apresentada no documentário *O grito da chula*, de Diana Azevedo (2008), com imagens do Rancho Folclórico do Centro Cultural e Recreativo de Gouveia (S. Simão)⁹⁴ a tocar a “Chula do Arrabalde”. O

⁹³ Uso de duas notas ao mesmo tempo, uma nota em cada corda.

⁹⁴ O Rancho Folclórico do Centro Cultural e Recreativo de Gouveia foi fundado em 1985. “Os instrumentos utilizados pelos nossos antepassados eram a rabeca, violão, bombo, ferrinho, reco-reco, vindo a ser, mais tarde, utilizado o acordeão e a concertina. Hoje, este grupo já não utiliza a rabeca, uma vez que os poucos tocadores

presidente desse rancho folclórico, Paulo Coelho, descreve a Chula como uma música tradicional dessa freguesia, refere a sua antiguidade e faz referência à rabeca como um instrumento que integrava a chula, mas que, devido ao seu desaparecimento e falta de tocadores, foi substituído pela concertina:

“A chulada é uma música tradicional daqui [S. Simão de Gouveia]. Esta chula, que é daqui do Arrabalde de S. Simão, Arrabalde é um lugar da freguesia de S. Simão, e segundo pesquisas feitas há poucos anos, chegámos à conclusão que, a primeira gravação feita em disco, foi essa mesma chula. Essa gravação foi a primeira gravação feita no concelho de Amarante, ou seja, é uma das mais antigas do concelho e, talvez, do país. Esta tem uma particularidade, principalmente a nível da dança e a nível dos instrumentos, que hoje já não temos os instrumentos originais, como é o caso da rabeca. Não houve ninguém interessado em aprender esse instrumento, mas é uma música que é facilmente adaptável a tocar com a concertina.” (Azevedo 2008)

Segundo Paulo Coelho, a gravação que pertence ao seu pai, foi feita junto de músicos da freguesia de S. Simão de Gouveia. O vinil denominado “Chula do Arrabalde de S. Simão (Amarante)”, da editora Rapsódia⁹⁵, não tem data. No entanto, Paulo Coelho explica: “dizem que é da década de 60, o ano em particular não sei identificar”. Constam desse disco as seguintes músicas: “Desgarrada”, “Verdegar”, “Malhão” e “Chulada” (cf. Anexo 14 Figura 13).

Toninho Alves faz alusão, inúmeras vezes, aos “tocadores do Arrabalde”, deixando sempre a dúvida sobre a localização geográfica desses tocadores. No entanto, a freguesia de S. Simão de Gouveia tem um lugar chamado Arrabalde, próximo da freguesia de Carvalho de Rei, e o repertório do rancho folclórico desta freguesia inclui a “Chula do Arrabalde”. Alves refere-se aos “tocadores do Arrabalde” como os mais antigos e conceituados tocadores de chula, músicos esses que terão servido de modelo aos tocadores da freguesia de Carvalho de Rei. Já relativamente aos rabequistas do Arrabalde, Alves considera que o seu papel foi ainda mais normativo ao assumir que ensinaram diferentes gerações de rabequistas:

“Os do Arrabalde é que foram os homens de mais nomeada, cá na zona do norte. Foram eles que ensinaram o João e o João depois lá foi passando aos outros e, para mim, e assim sucessivamente. Foram e chamava-lhes os tocadores do arrabalde.” (entr. Alves 2010 a.).

que existiam a tocá-la não deixaram sucessores, estando hoje quase desaparecida. As danças que representamos são, essencialmente, malhões, o fado e a chula.” (<http://www.tradicoespopulares.com/cms/view/id/4093>)

⁹⁵ “Chula do Arrabalde de S. Simão (Amarante)”, Editora Rapsódia, EPF 5.082 (45 R.P.M.)

Estes dados levam-me a supor que os tocadores referidos por Alves são desta freguesia⁹⁶.

Numa das entrevistas, Alves lembrou-se de um tocador do Arrabalde, chamado “Eduardinho do Arrabalde”, embora não refira mais dados biográficos sobre esse tocador ou que instrumento toca. (*Ibid.* 2011)

Sobre o papel que a chula assume hoje em dia nesta freguesia, Paulo Coelho afirma que caiu em desuso, argumentando o tempo da duração da performance:

“Essa [chula] era uma música que nos bailes não faltava, não é? Hoje em dia já está a cair um bocadinho no esquecimento, já não há muito interesse. Até porque é uma música que, para quem está de fora, acaba por ser um bocadinho maçadora, porque eram músicas muito demoradas. Diziam que chegava a demorar horas.” (ent. Coelho 2011).

O rancho Folclórico desta freguesia, apesar de dar importância a este género performativo, não o inclui no seu reportório,

“porque não é uma música muito compatível para apresentar numa actuação, porque é muito longa, e acaba por demorar, praticamente, o tempo das actuações. Além disso, já só algumas pessoas mais velhas é que a sabem dançar.” (*Ibid.*)

A rabeca e a chula na freguesia de Travanca do Monte

Travanca do Monte (concelho de Amarante) é uma freguesia referida, diversas vezes, em entrevista por Toninho Alves. Porém, são diminutas as informações que nos deixa sobre essa freguesia, apenas refere a existência de tocadores de chula e de rabeca chuleira. Apresenta os nomes de Alfredo Mendes e Joaquim Mendes (seu tio) como tocadores de Rabeca, sendo que Alfredo Mendes foi o antigo dono da sua rabeca.

Refere também que os músicos de Travanca tocavam na Chula de Carvalho de Rei. Este facto é revelador de que, apesar de a Chula se designar de Carvalho de Rei, nem todos os músicos residiam ou eram naturais dessa freguesia (entr. Alves 2010 a.).

Entre as gravações realizadas por Armando Leça, em 1940, consta a Chula de Amarante, com a indicação de “Travanca do Monte, 06/04/1940, rabeca, bombo e ferrinhos”. Esta chula apresenta semelhanças com a Chula de Carvalho de Rei.

⁹⁶ No entanto persiste a duvida, já que Alves refere que Arrabalde é no concelho de Marco de Canaveses, e fala nos “arrabaldes da serra”.

A rabeca e a chula na freguesia de Tabuado

A freguesia de Tabuado (concelho de Marco de Canaveses), onde o investigador Ernesto Veiga de Oliveira⁹⁷ gravou uma chula entre os anos 1960 e 1963, não foi referida por Toninho Alves. No entanto, numa das entrevistas, eu mostrei a António Alves essa gravação da “Chula de Tabuado”, e ele não foi indiferente a ela. Estava familiarizado com a sua sonoridade e achou natural a existência de músicos de chula nessa freguesia.

Em síntese

As freguesias de Ovil, Campelo, Carvalho de Rei, Gouveia (S. Simão), Travanca do Monte e Tabuado, todas localizadas na Serra da Aboboreira, entre os concelhos de Baião, Amarante e Marco de Canaveses, foram importantes palcos do género performativo chula. Neste contexto, chula e rabeca chuleira terão sido partes indissociáveis de um todo. A rabeca chuleira perdura na memória colectiva das pessoas que habitam estas localidades, apesar de não existirem tocadores de rabeca vivos, além de António Alves.

A performance da chula, em contexto espontâneo, desapareceu com o falecimento dos últimos tocadores. No âmbito do processo de folclorização, a rabeca foi substituída por concertinas ou acordeões. A existência de gravações editadas e gravações pessoais, em algumas das localidades referidas, revela a importância que a chula tinha naquela região e leva-me a pensar nestes tocadores como profissionais, dentro do género e instrumentos que dominavam.

Constatei que a Serra da Aboboreira apresenta uma grande incidência do género chula e onde, certamente, várias gerações de tocadores terão desenvolvido essa actividade. Haveria uma incidência maior de rabecas chuleiras ou construtores deste instrumento nesta serra? A rabeca chuleira teria aqui formas de tocar ou características da sua construção/morfologia específicas? Não tenho resposta a estas questões, mas, certamente, nesta serra assistiram-se a múltiplos momentos musicais pautados pela presença da rabeca chuleira.

⁹⁷ Ernesto Veiga de Oliveira gravou a “Chula de Tabuado” entre 1960 e 1963. Os músicos que compunham essa chula eram Fernando da Cunha «major (rabeca), Álvaro da Silva Coelho (violão assurdinado), Alexandre Napoleão Moreira (viola), Joaquim Moreira (ferrinhos), Manuel de Oliveira (bombo), Maria da Glória Vieira (cantadeira).

Conclusão

Este estudo sobre a rabeca chuleira, a chula e os seus tocadores, permitiu-me aceder a um instrumento que, apesar de já não integrar os contextos performativos em que emergia ainda há poucas décadas atrás, se mantém na memória daqueles que assistiram às suas performances. O trabalho de campo foi uma fonte importante de informação e conhecimento e a aprendizagem com o último tocador de rabeca chuleira, do concelho de Baião, permitiu-me explorar as questões iniciais desta dissertação.

Nesta dissertação comecei por fazer um levantamento bibliográfico sobre a rabeca chuleira, um instrumento musical popular português que, segundo as fontes consultadas, veio a diminuir o seu espaço de presença, até se confinar a Baião e às sessões de gravação que efectuei a António Alves. Na verdade, segundo Ernesto Veiga de Oliveira, a rabeca esteve documentada em vários concelhos (cf. Capítulo 2). O facto de o termo rabeca ser utilizado em Portugal continental, nos circuitos populares, para referir o violino, como acontece no Rancho Folclórico e Etnográfico S. Pedro de Paus, dificultou a pesquisa. Aliás, também nos meios eruditos, o termo rabeca enquanto sinónimo de violino já fora utilizado no programa do Conservatório Nacional (Sardinha 2005: 221). O termo rabeca continua, assim, a persistir no nosso país, com o duplo sentido de violino e rabeca chuleira. Assim, no sentido de evitar confusões, diferentes autores referiram-se à rabeca em estudo nesta dissertação como rabeca chuleira, designação que utilizei. A rabeca chuleira é não só um “violino popular de braço curto”, como sustenta Oliveira (1982, 63) como apresenta outras características que o diferenciam deste instrumento, como pude constatar ao longo do processo de aprendizagem: afinação, tamanho do cavalete, tamanho do corpo.

Segundo António Alves, a rabeca chuleira é um tipo específico de rabeca, que é confinado à Serra da Aboboreira e que tem características semelhantes à sua (braço curto, corpo de cerca de 50 cm, etc.) e cujo reportório era a chula. Apesar de Alves sustentar que a rabeca chuleira é exclusiva da serra da Aboboreira, Veiga de Oliveira, como foi referido atrás, identificou nos anos 1960 outros lugares onde esse instrumento teve um papel de relevo na performance da chula. Este facto sugere que, nas últimas décadas, a rabeca chuleira foi perdendo tocadores e espaços performativos, até, cerca dos anos 1970, ficar circunscrita à região descrita por Alves. Na verdade, a maioria das rabecas, rabequistas e construtores que localizei ao longo da minha pesquisa, encontraram-se nos concelhos de Amarante e Baião.

Ao longo da pesquisa – bibliográfica e de campo - procurei localizar e datar rabecas

chuleiras, construtores e rabequistas. Também aqui o concelho de Baião e a Serra da Aboboreira, têm uma centralidade significativa (seis das rabecas chuleiras dessa lista pertencem, foram construídas no concelho de Baião). A localização foi mais difícil uma vez que nem todas estão datadas. Destas últimas, a mais antiga é de 1865 enquanto que a mais recente está a ser construída desde 2011 por António Faria Vieira.

Procurei, igualmente, identificar os construtores que desde final do séc. XIX até ao ano de 2011 exerceram essa actividade. Entre o ano de 1932 e 1997 não encontrei referências a construtores ou rabecas chuleiras, apresentando-se um lapso temporal grande, que pode ser indicativo do declínio do uso da rabeca, durante esses anos. Será devido a esse declínio que se encontram poucas etnografias sobre rabeca chuleira? De facto Neves e Campos, na última década do século XIX, fizeram inúmeras referências ao uso de rabeca no *Cancioneiro de Músicas Populares*, o que não se verifica nas etnografias e cancionários das décadas seguintes. Ernesto Veiga de Oliveira, foi o autor que forneceu mais dados sobre os repertórios e os grupos performativos que integravam a rabeca. Porém, como já foi referido, a rabeca não foi incluída em novos contextos performativos, como aconteceu com outros instrumentos populares portugueses descritos nesse livro. Como exemplo desse facto, está António Alves que toca violino, e não rabeca, no Rancho Folclórico de Baião, e o Rancho Folclórico de Gouveia (S. Simão) onde a rabeca foi substituída pela concertina.

Não consegui apurar as datas de nascimento e morte de muitos dos rabequistas que documentei, no entanto penso que a maioria terá nascido entre as últimas décadas do séc. XIX e as duas primeiras décadas do séc. XX (António Alves, o último rabequista vivo, nasceu em 1931). Encontra-se, assim, uma coincidência entre as datas de construção das rabecas e datas de nascimento dos rabequistas.

Não consegui apurar com certeza qual a afinação requerida nos grupos de chula nem pelos rabequistas em particular, devido a não usarem referências fixas. No entanto, Ernesto Veiga de Oliveira propõe que a rabeca está afinada uma oitava acima do violino e António Alves explica que a rabeca afina “o dobro do violino” (entr. Alves 2010 a.). Efectivamente, para se tocar no registo agudo característico da rabeca, que por vezes chega ao la5, é mais fácil afinar as cordas uma oitava acima, ou pelo menos acima da afinação habitual. A própria morfologia da rabeca, o braço curto que a caracteriza, serve esse propósito de tocar mais agudo.

A rabeca chuleira, como o nome o diz, esteve comprometida com a performance da chula, um género musical, poético e coreográfico que analisei a partir da documentação

escrita, registos sonoros e imagem (DVD). Ao longo da pesquisa tomei conhecimento de vários tipos de chulas, com características específicas, em vários pontos geográficos do país. Nem todas essas chulas usavam rabeca chuleira entre o seu conjunto instrumental. Verifiquei, no entanto, que nos concelhos e imediações da Serra da Aboboreira a performance da chula incluía a rabeca chuleira e conferia-lhe um papel de destaque, o que justifica, de certo modo, a sustentação de António Alves de que a rabeca chuleira tinha um papel preponderante na chula. No entanto, analisando os autores que estudaram a chula, pude observar que, apesar de a rabeca ser descrita inúmeras vezes, quer nas transcrições de chula, quer na descrição dos instrumentos usados na sua performance, a maioria dos autores não lhe confere atenção, nem faz nenhuma descrição pormenorizada deste instrumento. O documento escrito mais antigo em que se faz referência à chula em Portugal, data do início do século XVIII. Já a primeira harmonização musical encontra-se no álbum de Ribas (1852). Este álbum documenta em número idêntico fados e chulas, o que permite questionar sobre a importância desses géneros na vida musical em Portugal, em oitocentos? Os géneros musicais documentados nesse álbum e a percentagem relativa entre eles, correspondiam à real presença de cada um na vida musical em Portugal? Se sim, porque é que a chula deixou de ter esse protagonismo? Estas são questões a que os dados actuais de pesquisa não permitem responder, todavia ao longo das etnografias abordadas constatei a relevância social deste género performativo, desde finais de oitocentos até meados do século XX. A importância deste género em oitocentos é corroborada pela existência de compositores ou criadores (cf. Conclusões do Capítulo 2) de chulas que, depois, eram integradas no universo popular.

Relativamente à origem da chula, os autores não são unânimes, se Alberto Pimentel defende que o género tem origens na Galiza, outros, como Rebelo Bonito, compreendem-na no quadro de uma tradição radicada na lírica trovadoresca que, mais recentemente, teria conquistado particular expressão nas actividades ligadas à produção vitivinícola. Os autores Neves e Campos, Mário Sampayo Ribeiro e Fernando Pires de Lima são os únicos que fazem algum tipo de referência religiosa, como é o caso das referências a Chulas Reiseiras. Apenas o artigo “Chula” da *Enciclopédia da Música em Portugal do Século XX* se refere ao contexto actual da folclorização em que se realiza este género performativo, dando como exemplo os ranchos folclóricos.

Em relação aos aspectos vocais, há muitas referências em texto e nas transcrições, sobre os cantadores e cantadeiras. Neves e Campos, Lambertini, Mário Sampayo Ribeiro e Fernando Pires de Lima referem a “voz em falsete” e o registo agudo, sugerindo uma

particular interligação entre ambos. Também surgem nas transcrições referências a coro, ou partes para coro alternado com a voz, e nos registos sonoros de Vergílio Pereira surge uma Chula de 1958, da freguesia de Monte-Cordova, Concelho de Santo Tirso, que era cantada a duas vozes, em terceiras paralelas, sem acompanhamento instrumental. Neves e Campos faz uma referência a intervalos microtonais na voz, na chula reiseira “Os rabelos”.

A análise que efectuei a partir de transcrições e registos áudio de algumas chulas, permitiu-me compreender o papel melódico e rítmico da rabeca, e permitiu-me confirmar que a rabeca toca predominantemente num registo agudo. Verifiquei também o uso de cordas duplas na introdução das chulas, para dar a entrada aos outros músicos, o que revela também o papel harmónico da rabeca e confere ao rabequista a tarefa de “direcção musical” do grupo. É notório o uso de variações e improvisações, que nem sempre tinham o mesmo numero de compassos, dependendo do rabequista e do decorrer coreografia da chula. Eram usados diversos ornamentos (mordentes, glissandos, etc.), diferentes golpes de arco, uso de dinâmicas e variações no andamento. Nas partes da voz, a rabeca assumia um lugar mais discreto, duplicando a melodia, num ritmo que dependia da poética.

A chula, segundo as etnografias abordadas ao longo deste capítulo e os testemunhos dos músicos que entrevistei, mobilizou instrumentistas, cantadores e dançarinos numa extensa “performance participada”, pelo menos até meados dos anos 1970 (Turino 2008). Todavia, com o processo de folclorização e a extinção dos grupos de chula, foi perdendo a dimensão da participação a favor da “performance de apresentação” (*Ibid.*). Segundo Thomas Turino, o modo como músicos e plateia interagem é de tal modo relevante para o resultado final – a música, a dança, a poesia – que justifica uma categorização distinta. Segundo Turino, na performance participada não existe separação entre executante e audiência, uma vez que consiste numa situação social interactiva na qual as pessoas acorrem para fazer música ou dançar (*Ibid.* 53). Este tipo de performance promove a realização de improvisações ou variações, a alternância de secções (AABB ou ABAC....), uma textura densa e um timbre marcante, uma indefinição do início e final da performance e uma duração imprevisível, dependente apenas da qualidade da participação (*Ibid.* 54). Nos textos e registos sonoros analisados, estas características estavam presentes. Constata-se que a chula, no quadro da performance participada, promovia a realização de improvisações em instrumentos como a rabeca e a viola, a alternância entre secções de despique entre cantadores com secções instrumentais, uma textura densa que inclusive muda de secção para secção e a referência a performances com durações que iam até oito horas. Diferentemente, na performance de

apresentação observamos dois momentos distintos: o de preparação e o de apresentação. Todo o programa é preparado, a forma está escrita, tem um princípio, um meio e um fim claramente definidos, o tempo de duração está previamente definido e há uma separação entre executantes e audiência. Nos contextos da música de salão oitocentista, da indústria discográfica desde os anos 1900 e a partir dos anos 1930 com nos repertórios dos ranchos no âmbito do processo de folclorização, adoptou o perfil de apresentação, passando a ser um número dentro de um repertório previamente definido, vendo o tempo de performance reduzido a poucos minutos, passando a ter um princípio e um fim claramente definidos e sendo executada de modo mais sincronizado. Como referi atrás, na transposição da chula de um contexto de emergência para um contexto formal, a chula perdeu parte significativa do impacte social que tinha. Esse impacte, justifica que autores como César das Neves e Pires de Lima sustentem que se tratava do tipo clássico “da nossa canção” ou, inclusive, “a canção nacional” (Neves e Campos 1893, 62; Lima 1962, 31).

Neste estudo propus-me a registar a história de vida do último tocador de rabeca chuleira vivo no continente português, António Alves. Com este rabequista que, ao longo de mais de 60 anos tocou em diferentes grupos de chula, quer em contexto espontâneo, quer no seu Rancho Folclórico, aprendi a tocar rabeca, um instrumento que apesar de ser parecido com aquele que lecciono – o violino – exige o seu conhecimento particular. Ao tocar na rabeca chuleira, concluo que a sua técnica é semelhante à técnica de violino. Porém o instrumentista deve fazer a óbvia adaptação ao tamanho da rabeca e braço curto, em especial à sua afinação no registo agudo. No entanto, o processo de ensino aprendizagem da rabeca, que era tocada “de ouvido”, apresenta uma diferença notória em relação a outros cordofones populares portugueses, igualmente tocados de ouvido: pelo que apurei em trabalho de campo, os rabequistas passaram por alguma forma de aprendizagem de rabeca, com um rabequista mais experiente, não se limitando à autodidactismo. Um exemplo disso encontra-se em António Alves, que foi aprender rabeca com João Barbosa, um tocador experiente, que assim deixou o legado deste instrumento a outros tocadores.

O facto de António Alves tocar também violino conferiu a este rabequista a capacidade de estabelecer termos de comparação entre os instrumentos, contribuindo para uma melhor compreensão e análise da rabeca. Através das entrevistas que realizei a António Alves pude conhecer, também, os contextos musicais em que tocou e tomei conhecimento de outros rabequistas, já falecidos. Um exemplo disso foi Bernardo Ribeiro, com quem aprendi, indirectamente, visualizando vídeos dele.

António Alves deixa claro alguns dos valores que, para si, enformam a performance da rabeca no contexto da chula, como por exemplo a noção do estudo aturado e individual deste instrumento, a capacidade de tocar de ouvido, a exploração de técnicas específicas com tocadores reconhecidos, a distinção entre tocador de “convívios” e de “bailes”, a integração em grupos de chula pagos. A sua ideia de que a rabeca é um instrumento “ruim de tocar”, por um lado deixa-nos a ideia da dificuldade que é aprender este instrumento em relação a outros e, por outro lado, pode significar um descrédito deste tocador de que possam surgir novas gerações de tocadores deste instrumento. De facto, os dois últimos tocadores de rabeca não ensinaram ninguém a tocar este instrumento.

Uma das questões que ficará sempre no ar é porque caiu a rabeca chuleira em desuso? Entre as várias razões apontadas pelas pessoas que entrevistei, encontra-se a dificuldade de aprender a tocar rabeca e mesmo a falta de interessados; a chula perdeu a importância dando lugar a novos estilos musicais, perdeu o carácter improvisatório onde a rabeca se destacava e com o processo de folclorização sofreu alterações; hoje em dia o timbre e registo agudo da chula e da rabeca não parece ser tão apreciado; o violino ou outros instrumentos de afinação fixa, como a concertina, tomaram o lugar da rabeca de afinação relativa e por vezes construção não padronizada; a rabeca não se adaptou a outros reportórios além da chula; falta de construtores de rabeca; falecimento dos tocadores; etc.

Comparando o meu estudo com o de Berliner, *The soul of Mbira*, apesar de serem instrumentos e contextos sociais completamente diferentes, consigo encontrar pontos em comum entre os assuntos abordados por esse autor e a minha pesquisa. A morfologia da rabeca chuleira resultou de uma adaptação ao gosto da sociedade pelas chulas, tocadas e cantadas no registo agudo. O rabequista assumia o papel de destaque quer dentro do grupo de instrumentistas, quer na sua localidade, sendo reconhecido pelo seu mérito de tocador. Eram também distinguidos os tocadores profissionais, que eram remunerados, dos não profissionais. A rabeca teria certamente importância para os tocadores: Bernardo Ribeiro tocou rabeca até ficar doente e falecer, e António Alves toca rabeca até aos dias de hoje. Tal como a Mbira apresenta reportórios específicos e existem instrumentos que interagem com ela nesses reportórios, também a rabeca apresenta um reportório particular, a chula, onde toca um conjunto específico de instrumentos e existe uma ligação de interdependência entre rabeca, violão e vozes solistas.

Como já só existe um tocador de rabeca chuleira vivo, este instrumento está a ganhar forma de objecto de museu, cujo sentido já não é tocar, mas sim estar exposto. Apresenta-se aqui uma alteração na função social do instrumento.

No capítulo 5, abordo os contextos de chula que fazem parte da memória de António Alves, e que se situam geograficamente em torno de freguesias da serra da Aboboreira. Ao estudar os rabequistas dessa serra, como João Barbosa e Bernardo Ribeiro, complementei o que aprendi com António Alves sobre rabeca e chula. Constatei que a performance da chula tinha um forte impacto nessas freguesias. Os rabequistas era reconhecidos e respeitados, perdurando na memória colectiva as suas performances.

Penso ter reunido nesta dissertação conhecimentos que me permitem compreender este instrumento, especialmente ao nível do reportório – a chula – e ao nível da técnica do instrumento. Poder ter António Alves, último tocador de rabeca vivo no país e último detentor da tradição local da chula na serra da Aboboreira, a tocar rabeca para mim e poder aprender na sua rabeca, foi um grande privilégio e uma oportunidade única.

Esta dissertação deu-me uma lição de humildade, ao perceber que todos os rabequistas que povoaram a Serra da Aboboreira, apesar de não terem aprendido música pelos mesmos moldes de ensino que eu e de a rabeca chuleira ser um instrumento “ruim” de aprender, conseguiam tocar intermináveis variações e improvisações de chula, numa performance tão complexa.

Bibliografia

- Arroio, António (1908) *Notas sobre Portugal Volume II. Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908*. Secção Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Berliner, Paul F. (1993) *The soul of Mbira, Music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bonito, Rebelo (1959) *Chulas, Charambas e desgarradas*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Borde, Lydia (1933) “Le Folklore Portuguais” *Le Guide Musical*. 7^a année, n° 4: 105-110.
- Bosi, Ecléa (1994) *Memória e Sociedade Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Branco, Jorge Freitas (2010) “Fernando Pires de Lima”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (702)
- _____ (2010) “Michel Giacometti”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (564-6)
- Braz, Gregory and Cooley, Timothy (2008) *Shadows in the Fieldwork*. Oxford: Oxford University Press.
- Brissos, Ana Cristina (2010) “António Arroio”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (73-4)
- _____ (2010) José Alberto Sardinha. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (1185)
- Brissos, Ana Cristina e Rui Vieira Nery (2010) “Michel’Angelo Lambertini.” *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (684-5)
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Jorge de Freitas Branco (2010) “Ernesto Veiga de Oliveira”. *Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX*. (Coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-velha: Círculo de Leitores. (929-30)
- _____ (2003) *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, Lisboa, Celta.
- Carvalho, João Soeiro de (2010) “Gonçalo Sampaio”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.
- Cerqueira, Miguel (2010) “O Ultimo tocador de Rabeca em Baiao *Revista em Baião*, n°12
- César, João António e Margarida Moura (2010) “Chula”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (286-7)

- Dawe, Kevin (2003) “The Cultural Study of Musical Instruments” *The Cultural Study of Music*. (Ed. Clayton, Martin, Herbert, Trevor; Middleton, Richard) New York and London: Routledge. (274-83)
- Esteves, António Joaquim (1995), *Jovens e Idosos, Família, Escola e Trabalho*, Edições Afrontamento, Porto.
- Giacometti, Michel (1981) *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Giga, Idalete e Pestana, Maria do Rosário (2010) “Vergílio Pereira”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (988-989)
- _____(2010) “Rebello Bonito”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (151-2)
- Lambertini, Miguel Ângelo (s.d. [19--]) *Chansons et Instruments Renseignements pour l'étude du Folklore Portuguais*. Lisbonne: Lambertini.
- Leça, Armando (1922) *Música Popular Portuguesa*. Lisboa: Lúmen.
- _____(1946) *Música Popular Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- Lima, Fernando Pires de (1962) *Chula, a verdadeira canção nacional*. Lisboa: Fundação Nacional da Alegria no Trabalho.
- Lima, Maria João 2000. *A Brigada Victor Jara e a Recriação de Música Tradicional Portuguesa (1975-2000)*. Dissertação de Mestrado/ FCSH/UNL.
- Lopes, Edmundo Arménio Correia (1926) *Cancioneirinho de Foz Côa*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Marchi, Lia (2006) *Tocadores Portugal-Brasil, sons em movimento*. Curitiba: Olaria, Projectos de arte e educação.
- Mello, Adelino António das Neves (1872) *Músicas e canções Populares*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Mello, Pedro Homem de (1962) *Danças portuguesas*. Porto: Lello e Irmão, editores.
- Myers, Helen (1992) “INtroduction” *Ethnomusicology an Introduction*. New York: W.W. Norton & Company.
- Nery, Rui Vieira (2010) “Mário Sampaio Ribeiro”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (1121-3)
- Neves, César das; Campos, Gualdino (1893) *Cancioneiro de Musicas Populares*. Porto: Typ. Occidental.
- _____(1895) *Cancioneiro de Musicas Populares*. Porto: Typ. Occidental.

- _____ (1898) *Cancioneiro de Musicas Populares*. Porto: Typ. Occidental.
- Nunes, Maria Arminda (1978) *O cancioneiro popular em Portugal*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Nunes, Cristina Silva e Rui Vieira Nery (2010) “Alberto Pimentel”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (1005-6)
- Nunes, Manuel (2004) *Serra da Aboboreira, a terra, o Homem e os Lobos*. Amarante: C. M. Amarante
- Oliveira, Ernesto Veiga de (1982) *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____ (1986) *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Palma, Victor (2007) *Lambertini e a Coleção Intrumental*. Trabalho realizado no âmbito da disciplina de Práticas Musicais Tradicionais, no âmbito da pós-graduação em Estudos de Música Popular/GCSH/UNL.
- Pascoaes, Teixeira de (1978) *Uma fábula: o advogado e o poeta*. Porto: Brasília Editora.
- _____ (2001) *Livro de Memórias*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pereira, Vergílio (1957) *Cancioneiro de Resende*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.
- Pestana, Maria do Rosário (2008) “À luz do Sol, ao pé da igreja”: música, identidade e género na construção do Douro Litoral. Dissertação de doutoramento em Ciências Musicais – Etnomusicologia. FCSH/ UNL/
- _____ (2010) “Armando Leça”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.
- _____ (2010) “César das Neves” . *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.
- _____ (2010) “Gualdino Campos”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.
- _____ (2010) “Neves e Melo”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (763-4)
- Pimentel, Alberto (1989) *As alegres canções do Norte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda.
- Pinto, João Ricardo (2010) “Rabeca”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.

- Ribas, João António (1852) *Álbum de Músicas Nacionais Portuguezas*. Porto: C. A. Villa Nova. (1079)
- Ribas, Tomaz (1982) *Danças Populares Portugueses*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades.
- Sampaio, Gonçalo (1944) *Cancioneiro Minhoto*. Porto: Editora Livraria Educação Nacional.
- Spindola, Thelma e Ronsângela da Silva Santos (2003). “Trabalhando com a história de vida: percalços de uma pesquisa(dora)?” *Revista da escola de enfermagem USP*. 37(2): 119-26.
- Sanchis, Pierre (1992) *Arraial: festa de um povo*. Lisboa: Publicações Don Quixote, Lda.
- Sardinha, José Alberto (1997) Portugal Raízes Musicais, fascículo 1, Portugaliaes Harmonia Mundi, ethnos. Porto: Edição do Jornal de Notícias.
- _____ (2005) *Tunas do Marão*. Vila Verde: Tradisom, Editora discográfica, Lda.
- Sardo, Susana (2009) Música popular e diferenças regionais. *Portugal Interculturalidade Raízes e Estruturas*. Volume I (coord. Ferreira Lages e Artur Teodoro de Matos). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. (408-476)
- _____ (2010) Tomaz Ribas. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (1113-5)
- Simone Clapier-Valladon e Paul Raybaut. 1999. *Histórias de Vida Teoria e Prática*. Oeiras: Celta Editora.
- Tinoco, Rui, (2004). “Histórias de Vida: Um Método Qualitativo de Investigação”. *Psicologia.com.pt* (pp. 1-9)
- Vasconcelos, João. 2010. “Pedro Homem de Melo”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (coord. Salwa Castelo-Branco). Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (764-5)

Filmografia

- Giacometti, filmografia (2010) Tradisom.
- O grito da chula* Diana Azevedo (2008) [não editado]

Discografia

Andarilhos (2011) *caminho velho*. Editora Emiliano Toste.

Leça, Armando [1939-40] Cancioneiro Músico-Poético. Coleção de registos sonoros realizados sob o patrocínio da Comissão Executiva dos Centenários [inérito] Arquivo Sonoro da RTP.

Monterroso, Vasco. Arquivo pessoal de gravações diversas.

Pereira, Vergílio [1958] [sem título] Coleção de registos sonoros realizados sob o patrocínio da Comissão de Etnografia e História da Junta de Província do Douro Litoral . [inérito] Museu Nacional de Etnologia.

Sardinha, José Alberto (1997) Portugal Raízes Musicais, cd do fascículo 1, Portugaliaes Harmonia Mundi, ethnos. Porto: Edição do Jornal de Notícias.

Sardinha, José Alberto (2005) *Tunas do Marão*. Disco 4. Vila Verde: Tradisom, Editora discográfica, Lda.

Outras fontes

Museu da Música, Inventário e Gestão de Coleções Museológicas, Informação Parametrizável sobre peças, nº de inventário 549.

Nota de imprensa nº11/2003, câmara Municipal de Nisa.

Cabral, Pedro Caldeira, *À descoberta da guitarra portuguesa* (texto do catálogo da exposição de 2002), enviado a 09/06/2007 para o portal www.guitarraportuguesa.org.

Índice de entrevistas

- Manuel Ilídio Pinto Pinheiro. 2010, entrevista realizada na sede da Junta de Freguesia de Carvalho de Rei, no dia 10/06/10
- Maria Ribeiro. 2010, entrevista realizada na sua residência, no dia 10/06/10
- António Branquinho. 2010, entrevista realizada na sede do rancho Folclórico de S. Pedro de Paus, no dia 16/06/10
- António Pinto Alves. 2010 a., entrevista realizada na residência da filha, Deolinda Teixeira, no dia 20/06/10
- António Pinto Alves. 2010 b., entrevista realizada na residência da filha, Deolinda Teixeira, no dia 28/11/10
- António Pinto Alves. 2011, entrevista realizada na residência da filha, Deolinda Teixeira, no dia 17/09/11
- Diana Azevedo. 2011, entrevista realizada na sua residência, no dia 23/09/11
- Deolinda Teixeira. 2011, entrevista realizada por contacto telefónico, no dia 24/09/11
- Paulo Coelho. 2011, entrevista junto à sede da Junta de Freguesia de Carvalho de Rei, no dia 16/10/11
- Pedro Monteiro. 2011, entrevista realizada na sua residência, no dia 16/10/11
- Vasco Monterroso. 2011, entrevista realizada na residência de Pedro Monteiro, no dia 16/10/11
- Horácio Silva. 2011, entrevista realizada por contacto telefónico, no dia 26/10/11
- Manuel Faria Vieira. 2011, entrevista realizada por contacto telefónico, no dia 28/10/11
- António Freitas Magalhães. 2011, entrevista realizada por contacto telefónico, no dia 28/10/11

Anexos

Anexo 1 João Ribas

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
João Ribas	Álbum de Musicas nacionais Portugueza, pág 1-2	1 - A Chula da Comarca de Penafiel	Género: Chula
			Geografia: Penafiel
			Instrumentos: (transcrição para piano)
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Sol M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegre e Brincalhão” • Variações complexas e agudas
João Ribas	Álbum de Musicas nacionais Portugueza, pág. 3-4	2 - Bareira do Conselho de Louzada	Género: Chula
			Geografia: Lousada
			Instrumentos: (transcrição para piano)
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Ré M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegre e esvelto” • Variações complexas e agudas
João Ribas	Álbum de Musicas nacionais Portugueza, pág. 19-21	9 - A Chula do Conselho d’Amarante	Género: Chula
			Geografia: Amarante
			Instrumentos: (transcrição para piano e voz)
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Ré M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Tempo Justo” • Variações complexas e agudas • 14 cc instrumental + 16 cc voz + 8 cc instrumental + 16 cc voz + 16 cc instrumental + 18 cc voz

Anexo 2 Neves e Mello

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Neves e Mello	Musicas e Canções Populares, pág. 189-192	Chula ou Ramalde	Género: chula
			Geografia: Concelho de Bouças, freguesia de Ramalde (concelho extinto do Porto)
			Compasso: C
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegro vivo” • Só tem linha melódica da voz

Anexo 3 Neves e Campos

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Neves e Campos	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1893, pág. 61-63	Chula de Amarante	Género: chula coreográfica
			Geografia: Amarante
			Instrumentos: rabecas, violões, violas, guitarras, tambor, ferrinhos
			Compasso: C
			Tonalidade: Ré M
			<p>Outros aspectos musicais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Andante” • Variação complexa • Melodia muito aguda • 14 cc instrumental + 6 cc voz + 4 cc instrumental + 6 cc voz + 8 cc instrumental <p>Elementos performativos: “A chula é o tipo clássico da nossa música popular. O Minho e o Douro são as províncias onde esta é melhor representada e n’ellas se conserva como hino local invariável no seu tema ou canto; mas que os tocadores hábeis sobrecarregam com improvisadas variações e adornos caprichosos.”</p> <p>Aspectos da coreografia: “Um individuo defronte do outro, com os braços levantados, dando estalos com os dedos, ora afastando-se ora aproximando-se um do outro e girando sempre em círculo, ou sobre os calcanhares, isto é a dança popular; nas salas dança-se de diferentes maneiras com marcas mais delicadas.”</p>
Neves e Campos	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1893, pág. 113	Ramaldeira	Género: chula coreográfica
			Geografia: Concelho de Bouças, freguesia de Ramalde
			Compasso: C
			Tonalidade: Dó M
			<p>Outros aspectos musicais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Andante” • Só tem escrita a linha melódica da voz <p>Aspectos da coreografia: “os cavalheiros de um lado e as damas de outro vão duas vezes ao centro, depois dão uma reviravolta de 4 em quatro compassos e trocam de lugar, repetindo o mesmo até que tornam a voltar ao seu lugar, segue-se a mesma evolução por outro par, e assim por diante até que por fim dança tudo em simultâneo”.</p>

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Neves e Campos	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1893, pág. 154-157	Chula de Penafiel	Género: Chula
			Geografia: Penafiel
			Instrumentos: rabecas, violas, violões, ferrinhos, flauta, clarinete, tambor
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Sol M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Andante” • 3 páginas de chula (César das Neves escreveu variações do tema) • Muito aguda • 58 cc de instrumental + 7 cc voz
			Elementos performativos: “O cantador descanta em falsete. Quando no rancho há cantadeira, então improvisam-se cantigas ao desafio, alternando os dois: isto entremeado de intermináveis variações”
Neves e Campos	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1895, pág. 70-71	A Farrapeirinha	Género: Chula
			Geografia: “Recolhida na Beira”
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Lá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegretto” • 8 cc de introdução + 21 cc voz
Neves e Campos	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1895, pág. 129	Dança do Rei David	Género: Chula
			Geografia: Braga
			Instrumentos: rabeca, flauta, violoncello, violão, viola, bandolim, cavaquinho
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegretto” • Só tem parte instrumental, dividida em 12 cc + 8 cc
			Elementos performativos: “É tradicional esta chula que se toca em Braga, só na manhã de dia 24 de Junho, e faz parte do programa dos festejos de S. João, que n’aquella cidade se fazem durante três dias com o máximo esplendor, no seu género de festa popular, conservando ainda alguns costumes antiquíssimos. [...] A dança do Rei David e sua corte, é formada por um grupo de indivíduos vestidos a carácter, tocando vários instrumentos como rabeca, flauta, violoncello, violão, viola, bandolim, cavaquinho, etc., e dançando uma contradança de bastantes evoluções. A música desta chula, que é a marcha do cortejo, é um agregado d’algumas frases de música erudita, e talvez fosse uma trecho artístico que a imperícia d’alguns Rei David, de Braga, em sucessivas gerações, deturpou; tal como a apresentamos é como a tocam actualmente.”

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Neves e Campos	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1895, pág. 146-149	Chula Rabella	Género: Chula coreográfica
			Geografia: província do Douro
			Instrumentos: Rabeca, viola, ferrinhos, tambor, “podendo-se integrar indistintamente todos os mais de corda ou sopro”.
			Compasso: C
			Tonalidade: Ré M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> Muito agudo Muito longa (César das Neves, escreveu as variações do tema) Andamento “Allegro Moderato” Indicação de voz em falsete (também muito aguda) “O ritmo original do canto, ora dactílico, a tempo, ora sincopado, ora ambíguo, a ternária metrficação a frase musical, e a voz masculina cantando em falsete, torna-a um espécimen suigéneris da música local.”
			Elementos performativos: “No tempo das vindimas, a pisa da uva é geralmente feita ao compasso desta chula, que um rabequista contratado e um cantador e às vezes uma cantadeira para os desafios, desempenham apalancados nos tonéis ou à beira dos lagares”
Neves e Campos	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1895, pág. 164-165	Vira Varino (ou “vira do Minho”)	Aspectos da coreografia: “Fazem-se duas filas, quase sempre de homens (bastam dois indivíduos) em frente uma da outra, e, à cadencia da música, aproximam-se e recuam, dando saltos e reviravoltas, acompanhando com estalinhos dos dedos, e de vez em quando põem-se de cócoras”
			Género: Chula
			Geografia: Furadouro, Concelho de Ovar
			Compasso: 6/8
			Tonalidade: Ré m
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> Andamento “Allegretto” Só tem 4 cc instrumental, tudo o resto é feito pela voz “Tanto a música como a dança, recorda-nos um fandango andaluz.”
			Aspectos da coreografia: “Em grande roda, vão os pares girando sobre a esquerda, balanceando-se durante a quadra. No estribilho cada par, de braços erguidos dando estalinhos com os dedos. Roda sobre si independente e cada individuo gira sobre si mesmo, acompanhando a música e virando conforme a letra”.

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
César das Neves	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1895, pág. 286-287	O Manelzinho de Jovim	Género: Chula Reiseira
			Geografia: “freguesia de Jovim, subúrbios do Porto”
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento Andantino
César das Neves	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1898, pág. 7	Os rabellos	Elementos performativos: “A música e letra desta chula (cantada pela primeira vez no dia de Reis de 1897), é de Belmiro da Silva Porto, fecundo autor deste género de cantigas, de quem a recolhemos directamente, assim como outras que arquivamos no nosso cancioneiro. [...] O mestre Belmiro canta a solo e rege um grupo de coristas, que se vestem a carácter quando tomam parte nas festas populares; a primeira vez que cantaram esta chula, andavam vestidos com palhoças, como os lavradores do norte de Portugal em dias de Inverno. Cantam primeiro o coro e depois a quadra.”
			Género: Chula Reiseira
			Geografia: “freguesia de Jovim, subúrbios do Porto”???
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Ré M
César das Neves	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1898, pág. 20-22	Vareira do Douro	Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento Andante • “Nesta nota elevam a nota um quarto de tom aproximadamente” • “A letra e música desta chula é de Belmiro da Silva Porto (1893)”.
			Género: Chula
			Geografia: Régua (“recolhida na Régua em 1874”)
			Compasso: C
			Tonalidade: Ré M
César das Neves	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1898, pág. 34	S. João dos Borreguinhos	Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento Andante • Muito longa e aguda • 18 cc instrumental + 6 cc voz + 12 cc instrumental + 8 cc voz
			Elementos performativos: “Tanto se dança nas eiras como caminhando em compasso grave”
			Aspectos da coreografia: “Os pares ora se aproximam ora se afastam, dando voltas e reviravoltas a capricho”
			Género: Chula
			Geografia: “freguesia de Jovim, subúrbios do Porto”???
César das Neves	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1898, pág. 34	S. João dos Borreguinhos	Compasso: 2/4
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento Allegro • Tem indicações de alternância entre voz e coro • “Esta chula é moderna, e o author é o conhecido e já citado Belmiro”
			Género: Chula
			Geografia: “freguesia de Jovim, subúrbios do Porto”???

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
César das Neves	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1898, pág. 73	San Gonçalo	Género: Chula
			Geografia: Amarante ou Porto?
			Compasso: 3/8 e 6/8
			Tonalidade: Lá m e Lá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento allegretto • 19 cc em Lá m e 3/8 + 5 cc em Lá M e 6/8 para a voz • A letra faz referencia a Amarante
César das Neves	Cancioneiro de músicas populares, Ano 1898, pág. 82	O maridinho	Género: Chula
			Geografia: Alentejo
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Ré M

Anexo 4 Pimentel

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Alberto Pimentel	As alegres canções do Norte, 1989, pág. 92	Chula	Género: chula
			Compasso: C
			Tonalidade: DóM
			Outros aspectos Musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Transcrição para piano • Andamento “allegretto”

Anexo 5 Leça

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Armando Leça	Da Musica Portuguesa, 1922, pág 74 e 75	30 – Chula Vareira	Instrumentos: coro e viola
			Compasso: 3/8
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Designação do autor: “moda coreográfica” • “Rosa do Adro” 6ª parte • 4cc de primeira parte + 8 cc de segunda parte • indicação metronómica de semínima = 80

Autor da gravação	Origem da gravação	Nome da Chula	Características
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 14-03-1940	1 – Reis	Género: chula reiseira
			Geografia: Alijó Trás os Montes
			Instrumentos: coro misto, bandolim, violas, guitarra, ferrinhos, rabeca
			Compasso: 12/8 e 2/4
			Tonalidade: sib M
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 06-04-1940	2 – Chula de Amarante	Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • homens e mulheres cantam a mesma melodia em unísono • bandolim a duplicar a linha melódica do canto • triangulo faz ritmo da voz • temática de reis “dar as boas festas aos nossos amigos” • Coligido por Armando Leça, com apoio técnico da emissora nacional, sob o patrocínio da comissão executiva dos centenários
			Género: Chula
			Geografia: Amarante, Travanca do Monte
			Instrumentos: cordofones com violino (rabeca) na melodia, bombo e ferrinhos
			Compasso: Mib M
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 04-04-1940	3 – Vareira Descansada	Tonalidade: 4/4
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • sonoridade agreste da rabeca e ela é que faz a linha melódica • voz aguda feminina • âmbito da rabeca: si4 (uma oitava e 1 tom acima do lá do violino, corda solta) na primeira variação e mi5 na 2ª variação
			Género: Vareira
			Geografia: Guimarães
			Instrumento: clarinete, rabeca, viola, violão, castanholas
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 04-04-1940	3 – Vareira Descansada	Compasso: 4/4
			Tonalidade: Mib M

Autor da gravação	Origem da gravação	Nome da Chula	Características
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 08-03-1940	4 – Chula	Género: Chula
			Geografia: Vila boa de Quires – Marco de Canaveses
			Instrumentos: rabeca, violão, viola, cavaquinho, ferrinhos e bombo
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: Dó M
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 12-04-1940	6 - Rusga	Geografia: Silva Escura, Maia
			Instrumentos: Rabeca, cavaquinho, viola, violão, cana e tambor
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: Ré M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • violino faz voz do homem uma oitava acima na rabeca • âmbito máximo do violino lá4
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 11-04-1940	7 – Chula de Penafiel	Género: Chula
			Geografia: Penafiel
			Instrumentos: rabeca, duas violas, ferrinhos e bombo
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: Fá M
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 08-04-1940	8 – Vareira – Chula Picada	Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • âmbito máximo rabeca dó5
			Género: Vareira
			Geografia: Celorico de Basto
			Instrumentos: acordeão, duas violas, 4 violões, tambor e ferrinhos
			Compasso: 4/4
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 28-03-1940	9 – Chula de Vila Chã	Tonalidade: Mib M
			Género: Chula
			Geografia: Vila Chã, Esposende
			Instrumento: Acordeão, ferrinhos, cavaquinho e viola
			Compasso: 4/4
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 31-03-1940	10 - Moda Poveira (Chula Poveira)	Tonalidade: Dó M
			Geografia: Pova de Varzim
			Instrumentos: acordeão e violas
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: Fá# M – a concertina toca em fá

Autor da gravação	Origem da gravação	Nome da Chula	Características
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 01-04-1940	11 - Chula	Género: Chula
			Geografia: Santa Cruz do Bispo, Matosinhos
			Instrumentos: não identifica instrumentos
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: Fá M
Armando Leça	Cancioneiro Musico Poético 06-04-1940	15 - Vareira	Género: Vareira
			Geografia: Varziela, Felgueira
			Instrumentos: instrumental com palmas

Anexo 6 Correia Lopes

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Edmund o Correia Lopes	Cancioneirinho de Foz Coa, 1926, pág. I	Chula ou Vira da Régua	Género: Chula
			Geografia: Armamar
			Compasso: C
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Tem uma variante em fá • O autor chama vira a uma chula
Edmund o Correia Lopes	Cancioneirinho de Foz Coa, 1926, pág. X	Ramalde ou Chula do Minho	Género: Chula
			Geografia: Porto
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “Na concisão desta moda aninha-se certo hibridismo. O fundo Melódico é dum género, o torrencial ramalde ou Chula do Minho, que omnimodamente se toca, se canta e se dança, aparce nas praças do Porto em dias de luminárias, pondo os gritos de pregão em música (...)”

Anexo 7 Vergílio Pereira

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Vergílio Pereira	Cancioneiro de Resende, 1957, Pág 271	47 – Chula Nova, Chula Nova (Desafio)	Género: Chula/Desafio
			Geografia: Seara (Barrô)
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> na letra deste desafio é referida a Chula de Barqueiros, o Douro e a vindima
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> ritmo pontuado

Autor da gravação	Origem da gravação	Nome da Chula	Características
Vergílio Pereira	1958	12 – Ai ó Chula	Género: Chula bareira
			Geografia: Monte Córdova, Santo Tirso
			Instrumentos: só voz feminina a duas vozes
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: LáB M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> voz em intervalos 3ª Cantaraço das Romarias, cantado por 4 mulheres, uma por riba, Ana Ferreira do Cabo, 68 anos. Eufрасina Carneiro, com 59, Inocência Carneiro, 52 anos, e Luzia Gomes Ribeiro.
Vergílio Pereira	1958	13 – Cantiga ao desafio (Chula)	Género: Chula
			Geografia: Monte Córdova, Santo Tirso
			Instrumentos: viola
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> voz masculina e feminina ao desafio António Monteiro da Silva, 47 anos, era o cantador e tocador de viola. A Ana Ferreira do Cabo, de 68 anos foi a cantadeira.

Anexo 8 Rebelo Bonito

O primeiro grupo de tipologia temática tem 45 exemplos de temas de várias origens geográficas: 1 exemplo de Trás-os-Montes, 1 exemplo do Alto Douro, 2 exemplos de Beira Baixa, 2 exemplos do Minho, 8 exemplos da ilha da Madeira, 28 exemplos do Douro Litoral, 1 exemplo do Cancioneiro do Palácio e 2 exemplos da Beira Litoral. Os exemplos foram agrupados segundo diferentes tipos de critérios: ancestralidade da fórmula de cantiga ao desafio, ancestralidade do exemplo do Cancioneiro do Palácio como referência histórica, características rítmicas (como por exemplo sincopas, compassos menos comuns na chula ou mudanças de compassos), e semelhanças rítmicas ou melódicas com outros géneros diferentes da chula (como por exemplo ritmos de Lunduns, influencia de Viras e Fandangos na Chula e vice-versa).

O segundo grupo de tipologia temática tem 10 exemplos, sendo que 1 é da Ilha da Madeira, 1 é dos Açores, 5 são do Douro Litoral, 2 são do Alto Douro e 1 é da Beira. Neste segundo grupo os exemplos foram agrupados por características rítmicas, por aspectos técnicos da voz evidentes na melodia e afinidades melódico-ritmicas com o Verde Gaio, a Cana Verde, o Fandango e a Farrapeira.

O terceiro grupo de tipologia temática tem 2 exemplos, ambos do Minho e caracterizam-se pelas variações melódicas.

O quarto grupo de tipologia temática tem 7 exemplos, sendo 3 deles do Minho, 1 do Douro Litoral e 3 do Alto Douro. Foi agrupado tendo em conta características de polifonismo e por características geográficas que definem uma possível rota de expansão geográfica da Chula. Apresenta a Chula Rabela e a Vareira do Douro como exemplo de música da exploração vinícola que se fazia por via fluvial e apresenta a Chula de Amarante e a Vareira ou Chula Vareira como exemplos da exploração vinícola e o seu percurso por via terrestre.

O ultimo grupo de tipologia temática tem 10 exemplos, sendo que apenas 1 é do Douro Litoral e os restantes são da Estremadura e dos Açores. O grupo distingue-se dos anteriores pelo que o autor chama de “elemento exótico do folclore português” (Bonito 1959: 59), ou seja, pelas características distintas dos grupos temáticos anteriores, dando exemplos de cantigas à desgarrada Estremenhas e Açorianas, ritmos livres, influências das Astúrias e Estremadura espanhola, etc.

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pag 50	1 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pag 50	2 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pag 50	3 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pag 50	4 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pag 50	5 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	6 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: ilha da madeira
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> Charamba “Os temas de nºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	7 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: ilha da madeira
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> Charamba “Os temas de nºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	8 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: ilha da madeira
			Características musicais: • Charamba “Os temas de n.ºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
			Características musicais: • Charamba • “Os temas de n.ºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	10 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: ilha da madeira
			Características musicais: • Charamba • “Os temas de n.ºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	11 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: ilha da madeira
			Características musicais: • Charamba • “Os temas de n.ºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	12 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: ilha da madeira
			Características musicais: • Charamba • “Os temas de n.ºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	13 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: ilha da madeira
			Características musicais: • Charamba • “Os temas de n.ºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	14 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: • “Os temas de n.ºs 1 a 14 (...) escritos em ritmo livre, parecem traduzir uma das formulas ancestrais das Cantigas ao Desafio (...)”

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	15 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “O tema de nº15 figura como testemunho e ponto de referencia histórico. Fui encontrá-lo num Vilancico Polifónico, anónimo, publicado no Cancionero Musical de Palácio, cuja compilação data da sunda metade do séc. XV. É de crer, todavia, que as composições anónimas compendiadas, ascendam a época mais recuada, talvez final do séc. XIV (...)”
			Geografia: Douro Litoral
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	17 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Trás-os-Montes
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 16 a 23 distinguem-se pela precisão rítmica e intensidade melódica (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	18 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Minho
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 16 a 23 distinguem-se pela precisão rítmica e intensidade melódica (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	19 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 16 a 23 distinguem-se pela precisão rítmica e intensidade melódica (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 51	20 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 16 a 23 distinguem-se pela precisão rítmica e intensidade melódica (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	21 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 16 a 23 distinguem-se pela precisão rítmica e intensidade melódica, sendo que o de nº 21 contém um compasso de 6/8 intercalado onde cesura”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	22 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Os temas de nºs 16 a 23 distinguem-se pela precisão rítmica e intensidade melódica (...)”

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	23 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: “Os temas de nºs 16 a 23 distinguem-se pela precisão rítmica e intensidade melódica (...)”
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Lundum • “Com o nº 24 inicia-se uma série de temas de estilo sincopado. Representam eles, a meu ver, a evolução da Chula num sentido propício à formação de Lunduns (...)”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	24 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Lundum “Com o nº 24 inicia-se uma série de temas de estilo sincopado. Representam eles, a meu ver, a evolução da Chula num sentido propício à formação de Lunduns (...), ou vice-versa”
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Lunduns • “Com o nº 24 inicia-se uma série de temas de estilo sincopado. Representam eles, a meu ver, a evolução da Chula num sentido propício à formação de Lunduns (...)”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	27 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Fado • “Com o nº 24 inicia-se uma série de temas de estilo sincopado. Representam eles, a meu ver, a evolução da Chula num sentido propício à formação de (...) Fados (...), ou vice-versa”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	28 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • fado • “Com o nº 24 inicia-se uma série de temas de estilo sincopado. Representam eles, a meu ver, a evolução da Chula num sentido propício à formação de (...) Fados (...), ou vice-versa”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	29 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Beira Baixa
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Fado • “Com o nº 24 inicia-se uma série de temas de estilo sincopado. Representam eles, a meu ver, a evolução da Chula num sentido propício à formação de (...) Fados (...), ou vice-versa”

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	30 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Beira Baixa
			Características musicais: • fado “Com o nº 24 inicia-se uma série de temas de estilo sincopado. Representam eles, a meu ver, a evolução da Chula num sentido propício à formação (...) e Fados (...), ou vice-versa”
			Características musicais: • “Com o nº 24 inicia-se uma série de temas de estilo sincopado. Representam eles, a meu ver, a evolução da Chula num sentido propício à formação de Lunduns (...) e Fados (...), ou vice-versa”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	32 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Minho
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	33 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 52	34 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 53	35 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: • “Se é de admitir a existência de Viras e Fandangos por influencia da Chula, será na série final de temas em 12/8, a partir do nº 35, vamos encontrar a plena justificação da hipótese”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 53	36 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: • “Se é de admitir a existência de Viras e Fandangos por influencia da Chula, será na série final de temas em 12/8, a partir do nº 35, vamos encontrar a plena justificação da hipótese”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 53	37 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: • “Se é de admitir a existência de Viras e Fandangos por influencia da Chula, será na série final de temas em 12/8, a partir do nº 35, vamos encontrar a plena justificação da hipótese”

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 53	38 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Alto Douro
			Características musicais: “Se é de admitir a existência de Viras e Fandangos por influencia da Chula, será na série final de temas em 12/8, a partir do nº 35, vamos encontrar a plena justificação da hipótese”
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Se é de admitir a existência de Viras e Fandangos por influencia da Chula, será na série final de temas em 12/8, a partir do nº 35, vamos encontrar a plena justificação da hipótese”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 53	40 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Beira Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Se é de admitir a existência de Viras e Fandangos por influencia da Chula, será na série final de temas em 12/8, a partir do nº 35, vamos encontrar a plena justificação da hipótese”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 53	41 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Se é de admitir a existência de Viras e Fandangos por influencia da Chula, será na série final de temas em 12/8, a partir do nº 35, vamos encontrar a plena justificação da hipótese”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 53	42 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “(…) temas que mudam caprichosamente de compasso, como que por influxo directo ou indirecto das mesmas causas que originam perturbações rítmicas nas cesuras, ao tratar-se de compassos quaternários simples”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 53	43 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “(…) temas que mudam caprichosamente de compasso, como que por influxo directo ou indirecto das mesmas causas que originam perturbações rítmicas nas cesuras, ao tratar-se de compassos quaternários simples”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 53	44 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “(…) temas que mudam caprichosamente de compasso, como que por influxo directo ou indirecto das mesmas causas que originam perturbações rítmicas nas cesuras, ao tratar-se de compassos quaternários simples”

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág 53	45 I grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: “(…) temas que mudam caprichosamente de compasso, como que por influxo directo ou indirecto das mesmas causas que originam perturbações rítmicas nas cesuras, ao tratar-se de compassos quaternários simples”
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “(…) uma forma melódica recolhida na ilha da Madeira, que espelha um lídio antiquíssimo, a meu ver. Até é possível que tenha sido levado para ali das Terras de Entre o Douro e Minho pelos primeiros colonizadores, no séc. XV (...)”.
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	47 II grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Salinta-se que os temas de nºs 47 a 52 informam de ritmo marcado, o que trai influencia da parte instrumental da Chula.” Semelhanças com a Farrapeira “Assim como o 1º grupo nos autoriza a pensar na possível influencia da Chula sobre o Vira, o Fandango, o Lundum e o Fado, também este grupo entremostra certas afinidades melo-ritmicas com o Verde Gaio (nº55), a Cana Verde” (nº51 e 54) e, sobretudo, a Farrapeira (nºs 47, 48, 49, 50, 52 e 53)”. “Daqui se infere que talvez a Farrapeira seja uma das mais antigas, se não a mais antiga formula típica derivada da Chula (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	48 II grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Açores
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Salinta-se que os temas de nºs 47 a 52 informam de ritmo marcado, o que trai influencia da parte instrumental da Chula.” Semelhanças com a Farrapeira “Assim como o 1º grupo nos autoriza a pensar na possível influencia da Chula sobre o Vira, o Fandango, o Lundum e o Fado, também este grupo entremostra certas afinidades melo-ritmicas com o Verde Gaio (nº55), a Cana Verde” (nº51 e 54) e, sobretudo, a Farrapeira (nºs 47, 48, 49, 50, 52 e 53)”. “Daqui se infere que talvez a Farrapeira seja uma das mais antigas, se não a mais antiga formula típica derivada da Chula (...)”

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	49 II grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Alto Douro
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “Salinta-se que os temas de n.ºs 47 a 52 informam de ritmo marcado, o que trai influencia da parte instrumental da Chula.” • Semelhanças com a Farrapeira • “Assim como o 1.º grupo nos autoriza a pensar na possível influencia da Chula sobre o Vira, o Fandango, o Lundum e o Fado, também este grupo entremostra certas afinidades melo-ritmicas com o Verde Gaio (n.º55), a Cana Verde” (n.º51 e 54) e, sobretudo, a Farrapeira (n.ºs 47, 48, 49, 50, 52 e 53)”. • “Daqui se infere que talvez a Farrapeira seja uma das mais antigas, se não a mais antiga formula típica derivada da Chula (...)”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	50 II grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: beira?
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “Salinta-se que os temas de n.ºs 47 a 52 informam de ritmo marcado, o que trai influencia da parte instrumental da Chula.” • Semelhanças com a Farrapeira • “Assim como o 1.º grupo nos autoriza a pensar na possível influencia da Chula sobre o Vira, o Fandango, o Lundum e o Fado, também este grupo entremostra certas afinidades melo-ritmicas com o Verde Gaio (n.º55), a Cana Verde” (n.º51 e 54) e, sobretudo, a Farrapeira (n.ºs 47, 48, 49, 50, 52 e 53)”. • “Daqui se infere que talvez a Farrapeira seja uma das mais antigas, se não a mais antiga formula típica derivada da Chula (...)”
Rebello Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	51 II grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “Salinta-se que os temas de n.ºs 47 a 52 informam de ritmo marcado, o que trai influencia da parte instrumental da Chula.” • Semelhanças com a Cana Verde • “Assim como o 1.º grupo nos autoriza a pensar na possível influencia da Chula sobre o Vira, o Fandango, o Lundum e o Fado, também este grupo entremostra certas afinidades melo-ritmicas com o Verde Gaio (n.º55), a Cana Verde” (n.º51 e 54) e, sobretudo, a Farrapeira (n.ºs 47, 48, 49, 50, 52 e 53)”. • “Daqui se infere que talvez a Farrapeira seja uma das mais antigas, se não a mais antiga formula típica derivada da Chula (...)”

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	52 II grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Alto Douro
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “Salinta-se que os temas de nºs 47 a 52 informam de ritmo marcado, o que trai influencia da parte instrumental da Chula.” • Semelhanças com a Farrapeira • “Assim como o 1º grupo nos autoriza a pensar na possível influencia da Chula sobre o Vira, o Fandango, o Lundum e o Fado, também este grupo entremostra certas afinidades melo-ritmicas com o Verde Gaio (nº55), a Cana Verde” (nº51 e 54) e, sobretudo, a Farrapeira (nºs 47, 48, 49, 50, 52 e 53)”. • “Daqui se infere que talvez a Farrapeira seja uma das mais antigas, se não a mais antiga formula típica derivada da Chula (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	53 II grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “A melodia dos três últimos temas, apoiada no tempo forte da anacrusa dotada de evidente lirismo, deixa adivinhar, (...) a técnica que melhor se quadra com as exigências da voz humana.” • Semelhanças com a Farrapeira • “Assim como o 1º grupo nos autoriza a pensar na possível influencia da Chula sobre o Vira, o Fandango, o Lundum e o Fado, também este grupo entremostra certas afinidades melo-ritmicas com o Verde Gaio (nº55), a Cana Verde” (nº51 e 54) e, sobretudo, a Farrapeira (nºs 47, 48, 49, 50, 52 e 53)”. • “Daqui se infere que talvez a Farrapeira seja uma das mais antigas, se não a mais antiga formula típica derivada da Chula (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	54 II grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “A melodia dos três últimos temas, apoiada no tempo forte da anacrusa dotada de evidente lirismo, deixa adivinhar, (...) a técnica que melhor se quadra com as exigências da voz humana.” • Semelhanças com a Cana Verde • “Assim como o 1º grupo nos autoriza a pensar na possível influencia da Chula sobre o Vira, o Fandango, o Lundum e o Fado, também este grupo entremostra certas afinidades melo-ritmicas com o Verde Gaio (nº55), a Cana Verde” (nº51 e 54) e, sobretudo, a Farrapeira (nºs 47, 48, 49, 50, 52 e 53)”. • “Daqui se infere que talvez a Farrapeira seja uma das mais antigas, se não a mais antiga formula típica derivada da Chula (...)”

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	55 II grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “A melodia dos três últimos temas, apoiada no tempo forte da anacrusa dotada de evidente lirismo, deixa adivinhar, (...) a técnica que melhor se quadra com as exigências da voz humana.” • Semelhanças com o Verde-Gaio • “Assim como o 1º grupo nos autoriza a pensar na possível influencia da Chula sobre o Vira, o Fandango, o Lundum e o Fado, também este grupo entremostra certas afinidades melo-rítmicas com o Verde Gaio (nº55), a Cana Verde” (nº51 e 54) e, sobretudo, a Farrapeira (nºs 47, 48, 49, 50, 52 e 53)”.
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	56 III grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: local indeterminado
			Características musicais:
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 55	57 III grupo de tipologia temática	<ul style="list-style-type: none"> • “Aqui a linha melódica reflecte as variações instrumentais da Chula, e daí aparentar-se ela com certos temas assinalados no grupo anterior”.
			Género: Chula
			Geografia: Minho
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 57	58 IV grupo de tipologia temática	Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Este 4º Grupo traduz, por assim dizer, a feição de que se revestiu a Chula na sua expansão até ao litoral, com certa tendência para o polifonismo vocal, como se vê no nº 58”. • Vareira ou Chula Vareira • “Os nomes em que se enroupam denunciam os trilhos da expansão: “Chula rabela” (nº64), “Vareira do Douro” (nº63), “Chula de Amarante” (nº 62), “Vareira ou “Chula vareira” (nºs 58 e 60)”.
			Género: Chula
			Geografia: Minho
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 57	59 IV grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais:
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 57	59 IV grupo de tipologia temática	<ul style="list-style-type: none"> • “Este 4º Grupo traduz, por assim dizer, a feição de que se revestiu a Chula na sua expansão até ao litoral, com certa tendência para o polifonismo vocal (...)”.
			Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Este 4º Grupo traduz, por assim dizer, a feição de que se revestiu a Chula na sua expansão até ao litoral, com certa tendência para o polifonismo vocal (...)”.

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 57	60 IV grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Minho
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Este 4º Grupo traduz, por assim dizer, a feição de que se revestiu a Chula na sua expansão até ao litoral, com certa tendência para o polifonismo vocal (...)”. • Vareira ou Chula Vareira • “Os nomes em que se enroupam denunciam os trilhos da expansão: “Chula rabela” (nº64), “Vareira do Douro” (nº63), “Chula de Amarante” (nº 62), “Vareira ou “Chula vareira” (nºs 58 e 60)”.
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 57	61 IV grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Minho
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Este 4º Grupo traduz, por assim dizer, a feição de que se revestiu a Chula na sua expansão até ao litoral, com certa tendência para o polifonismo vocal (...)”.
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 57	62 IV grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Alto Douro
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Este 4º Grupo traduz, por assim dizer, a feição de que se revestiu a Chula na sua expansão até ao litoral, com certa tendência para o polifonismo vocal (...)”. • Chula d Amarante • “Os nomes em que se enroupam denunciam os trilhos da expansão: “Chula rabela” (nº64), “Vareira do Douro” (nº63), “Chula de Amarante” (nº 62), “Vareira ou “Chula vareira” (nºs 58 e 60)”.
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 57	63 IV grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Alto Douro
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Este 4º Grupo traduz, por assim dizer, a feição de que se revestiu a Chula na sua expansão até ao litoral, com certa tendência para o polifonismo vocal (...)”. • Vareira do Douro • “Os nomes em que se enroupam denunciam os trilhos da expansão: “Chula rabela” (nº64), “Vareira do Douro” (nº63), “Chula de Amarante” (nº 62), “Vareira ou “Chula vareira” (nºs 58 e 60)”.

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 57	64 IV grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Alto Douro
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Este 4º Grupo traduz, por assim dizer, a feição de que se revestiu a Chula na sua expansão até ao litoral, com certa tendência para o polifonismo vocal (...)”. • Chula rabela • “Os nomes em que se enroupam denunciam os trilhos da expansão: “Chula rabela” (nº64), “Vareira do Douro” (nº63), “Chula de Amarante” (nº 62), “Vareira ou “Chula vareira” (nºs 58 e 60)”.
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 58	65 V grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Estremadura
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Reúnem-se aqui os temas de 10 cantigas que poderiam formar dois grupos: o primeiro constituído pelos três temas iniciais, extraídos das Cantigas à Desgarrada estremenhas (...)”.
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 58	66 V grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Estremadura
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Reúnem-se aqui os temas de 10 cantigas que poderiam formar dois grupos: o primeiro constituído pelos três temas iniciais, extraídos das Cantigas à Desgarrada estremenhas (...)”.
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 58	67 V grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Estremadura
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Reúnem-se aqui os temas de 10 cantigas que poderiam formar dois grupos: o primeiro constituído pelos três temas iniciais, extraídos das Cantigas à Desgarrada estremenhas (...)”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 58	68 V grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Açores
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Reúnem-se aqui os temas de 10 cantigas que poderiam formar dois grupos: (...), e o segundo por temas de Charambas açorianas”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 58	69 V grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Açores
			Características musicais:
			<ul style="list-style-type: none"> • “Reúnem-se aqui os temas de 10 cantigas que poderiam formar dois grupos: (...), e o segundo por temas de Charambas açorianas”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 58	70 V grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Douro Litoral

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 58	71 V grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Açores
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “Reúnem-se aqui os temas de 10 cantigas que poderiam formar dois grupos: (...), e o segundo por temas de Charambas açorianas”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 58	72 V grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Açores
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “Reúnem-se aqui os temas de 10 cantigas que poderiam formar dois grupos: (...), e o segundo por temas de Charambas açorianas”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 58	73 V grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Açores
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “Reúnem-se aqui os temas de 10 cantigas que poderiam formar dois grupos: (...), e o segundo por temas de Charambas açorianas”
Rebelo Bonito	Chulas Charambas e Desgarradas Pág. 58	74 V grupo de tipologia temática	Género: Chula
			Geografia: Açores
			Características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • “Reúnem-se aqui os temas de 10 cantigas que poderiam formar dois grupos: (...), e o segundo por temas de Charambas açorianas”

Anexo 9 Fernando Pires de Lima

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 79	(1) Chula ou Ramalde	Género: Chula
			Compasso: C
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegro vivo” • Só contam linha melódica
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 81	(2) Cana Verde	Género: Chula
			Compasso: C
			Tonalidade: Lá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Linha melódica e baixo
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 84-85	(3) Chula de Amarante	Género: Chula
			Geografia: Amarante
			Compasso: C
			Tonalidade: Ré M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 90	(4) Ramaldeira	Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Andante” e “animato” na parte instrumental, meno mosso na parte da voz • 14 cc instrumental + 6 cc voz + 4 cc instrumental + 6 cc voz + 8 cc instrumental • Variações complexas e agudas (2 páginas)
			Género: Chula
			Compasso: C
			Tonalidade: Dó M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 92-94	(5) Chula de Penafiel	Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Linha melódica igual à chula nº 1 deste cancioneiro (Chula ou Ramalde) • Andamento “Allegro gracioso” • Linha melódica e baixo
			Género: Chula
			Geografia: Penafiel
			Compasso: 2/4
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 100	(6) Farrapeirinha	Tonalidade: Sol M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Andante” • Longa, complexa e aguda (3 páginas de variações só com 8 cc de voz no fim)
			Género: Chula
			Compasso: 2/4
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 100	(6) Farrapeirinha	Tonalidade: Lá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegretto” • 8 cc instrumental + 21 c voz
			Género: Chula
			Compasso: 2/4

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 123	(12) S. João dos Borreguinhos	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: • Andamento “Allegro”
			Indicações de voz e coro
			Tonalidade: Lá m e Lá M
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 127	(14) O Maridinho	Outros aspectos musicais: • Andamento “Allegretto”
			Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Ré M
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 129	(15) Oh Mulher	Outros aspectos musicais: • Andamento “Andantino”
			Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Ré M
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 131	(16) A Galinha	Outros aspectos musicais: • Andamento “allegretto”
			Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 134	(17) A favorita	Outros aspectos musicais: • Andamento “Andante”
			Género: Chula
			Compasso: 2/2
			Tonalidade: Ré M
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 136	(18) A velha	Outros aspectos musicais: • Andamento “Andante”
			Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Ré M
			Outros aspectos musicais: • Andamento “Allegretto” • Melodia longa e aguda • 8 cc instrumental + 16 cc voz + 6 cc instrumental

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 139-140	(19) Chula da Maia	Género: Chula
			Geografia: Maia
			Compasso: C
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegretto” • Melodia Aguda Tem sempre 2 cc instrumentais entre as partes da voz
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegretto”
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág.	(21) Ora Adeus Adeus	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Sol M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegretto” • Só contém linha melódica da voz
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 144	(22) Chula (da Maia)	Género: Chula
			Geografia: Maia
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Lá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Andante” • 12 cc instrumental +8 cc voz
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág.	(23) Chula	Género: Chula
			Instrumentos: piano
			Compasso: C
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegretto”
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 158-159	(24) Chula (nº3)	Género: Chula
			Instrumentos: viola, rabeca ou harmónica
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Ré M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Indicação de Descansado • Viola e voz • Na letra há distinção entre cantador e cantadeira
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 160	(25) A chulita	Género: Chula
			Compasso: C
			Tonalidade: Dó M

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 161	(26) Chula Vareira	Género: Chula
			Compasso: C
			Tonalidade: Dó M
			Tonalidade: Fá M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 163-164	(28) Chula	Género: Chula
			Geografia: Beira Alta
			Instrumentos: voz e piano
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: mi m
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 165-166	(29) Ó Chulita	Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Andamento “Allegre e bem ritmado” • Seminima = 132
			Género: Chula
			Compasso: 2/4
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 168	(30) Farrapeira	Tonalidade: Lá m
			Género: Chula
			Compasso: 2/2
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 169	(31) Chula	Tonalidade: Dó M
			Género: Chula
			Compasso: 2/4
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 188	(32) Se eu morrer amortalai-me	Tonalidade: Fá M
			Género: Chula
			Compasso: 3/8
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 190	(33) Vai-te embora mês de Maio	Tonalidade: Fá M
			Género: Chula
			Compasso: 3/4
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 190	(33) Vai-te embora mês de Maio	Tonalidade: Dó M
			Género: Chula

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 192	(34) Vou dizer de donde sou	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Dó M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 194	(35) Ó meu amor, ama, ama!	Género: Chula
			Compasso: 3/4
			Tonalidade: Fá M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 196	(36) Já não posso cantar alto	Género: Chula
			Compasso: 3/4
			Tonalidade: Fá M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 197	(37) Antoninho, pede, pede	Género: Chula
			Compasso: 3/4
			Tonalidade: Fá
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 199	(38) Or'deixai-m'agora lá ir!	Género: Chula
			Compasso: 3/8
			Tonalidade: Fá M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 201	(39) Adeus, senhor padre Amâncio	Género: Chula
			Compasso: 3/4
			Tonalidade: Dó M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 202	(40) Chula nova, chula nova	Género: Chula
			Geografia: Barqueiros
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Dó M

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 203	(41) Perguntais-me dond'eu sou!	Género: Chula
			Geografia: Resende, freguesia de Feirão
			Compasso: 3/4
			Tonalidade: Fá M
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 206	(43) Adeus, ó senhor meu amo	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 208	(44) Agora vou-m'eu cantar	Género: Chula
			Compasso: 3/4
			Tonalidade: Fá M
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 209	(45) Os três reis	Género: Chula
			Compasso: C e 2/4
			Tonalidade: Ré M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> A musica está dividida em 2 partes, sendo que a segunda parte te o nome de Chula
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 210	(46) Quiruru	Género: Chula
			Compasso: 3/4
			Tonalidade: Si M
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 211	(47) Chula Paroara	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá m e dó m
Fernand o Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 170	Chulas e Cantigas ao desafio 1	Género: Chula
			Compasso: C
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> Uso de ritmos pontuados

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 171	Chulas e Cantigas ao desafio 2	Género: Chula
			Compasso: 3/8
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: Ritmos pontuados e ornamentos
			Outros aspectos musicais: • Ritmos pontuados
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 173	Chulas e Cantigas ao desafio 4	Género: Chula
			Compasso: 3/4
			Tonalidade: Fá M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 174	Chulas e Cantigas ao desafio 5	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: • Ritmos pontuados
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 175	Chulas e Cantigas ao desafio 6	Género: Chula
			Compasso: 3/8
			Tonalidade: Dó M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 176	Chulas e Cantigas ao desafio 7	Género: Chula
			Compasso: 3/8
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: • Ritmos pontuados
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 177	Chulas e Cantigas ao desafio 8	Género: Chula
			Compasso: 3/4
			Tonalidade: Dó M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 178	Chulas e Cantigas ao desafio 9	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 179	Chulas e Cantigas ao desafio 10	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: • Ritmos pontuados Escrita a duas vozes com intervalos de terceira
			Outros aspectos musicais: • Escrita a duas vozes com intervalos de terceira
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 181	Chulas e Cantigas ao desafio 12	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: • Ritmos pontuados
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 181	Chulas e Cantigas ao desafio 13	Género: Chula
			Compasso: 2/2
			Tonalidade: Fá M
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 182	Chulas e Cantigas ao desafio 14	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: • Ritmos pontuados
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 183	Chulas e Cantigas ao desafio 15	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: • Ritmos pontuados
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 184	Chulas e Cantigas ao desafio 16	Género: Chula
			Compasso: 3/8
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: • Ritmos pontuados • ornamentação
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 185	Chulas e Cantigas ao desafio 17	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: • ritmo pontuados • ornamentação

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 186	Chulas e Cantigas ao desafio 18	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • ritmos pontuados
Fernando Pires de Lima	A Chula, verdadeira canção nacional, 1962, Pág. 187	Chulas e Cantigas ao desafio 19	Género: Chula
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Ritmos pontuados

Anexo 10 Giacometti

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Giacometti	Cancioneiro Popular Português, Ano 1981, pág. 209	155 – Ó Bareira, ó Bareirinha	Género: chula
			Geografia: Vila Chã/Esposende, Braga
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Mib M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • recolha de Armando Leça (1908-1945)
Giacometti	Cancioneiro Popular Português, Ano 1981, pág. 209	156 – Eu Casei-me per um ano	Género: chula
			Geografia: Cinfães/Viseu
			Compasso: 3/4 e C
			Tonalidade: Fá M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • de 2 em 2 compassos alterna entre 3/4 e C • Recolha de Virgílio Pereira (1947)
Giacometti	Cancioneiro Popular Português, Ano 1981, pág. 210	158 – Ó minha farrapeirinha	Género: chula
			Geografia: Alvoco da Serra/Seia, Guarda
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: SolM
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • recolha de J. Pinto Pereira (1945-1952)

Anexo 11 Ernesto Veiga de Oliveira

Autor da recolha	Onde se encontra a partitura	Nome da Chula	Características
Ernesto Veiga de Oliveira	Instrumentos musicais populares portugueses, pág. 294-297	Vareira	Género: chula
			Geografia: Arnoia, Celorico de Basto (1960/63)
			Instrumentos: rabeca, violão assurdinado, 1ª viola, 2ª viola, violão solto, ferrinhos, bombo
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: DóM
			Outros aspectos Musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Colectores: E.V.Oliveira e Benjamim Pereira Arnoia • Transcrição: Domingos Morais (1982)
Ernesto Veiga de Oliveira	Instrumentos musicais populares portugueses, pág. 298-301	Chula (de tabuado)	Género: chula
			Geografia: Tabuado, Marco de Canavezes (1960/63)
			Instrumentos: rabeca, violão assurdinado, viola, ferrinhos, bombo
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: Mi M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Colectores: E.V.Oliveira e Benjamim Pereira • Transcrição: Domingos Morais (1982)

Anexo 12 José Alberto Sardinha

Autor da gravação	Origem da gravação	Nome da Chula	Características
José Alberto Sardinha	Portugal Raízes Musicais, fascículo 1, Douro e Minho Litoral, 1993	Chula de Baião nº5	Género: Chula
			Geografia: Baião
			Instrumentos: viola portuguesa, rabeca chuleira, dois violões, bombo, ferrinhos
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: Dó M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> “A mais antiga e típica dança duriense. De salientar o protagonismo e virtuosismo da rabeca chuleira, instrumento em vias de extinção.” (pág 10)
José Alberto Sardinha	Portugal Raízes Musicais, fascículo 1, Douro e Minho Litoral, 1985	Chula nº12	Observações: <ul style="list-style-type: none"> É António Alves a tocar rabeca Chuleira com os músicos de chula da freguesia de Ovil. começa com cordas soltas dó4 e sol4 e depois faz bordão com sol4 linha melódica no índice5, sol5
			Género: Chula
			Geografia: Monção
			Instrumentos: concertina e castanholas
			Compasso: 4/4
José Alberto Sardinha	Portugal Raízes Musicais, fascículo 1, Douro e Minho Litoral, 1980	Chula Velha nº19	Tonalidade: Fá M
			Género: Chula
			Geografia: Ponte de Lima
			Instrumentos: viola portuguesa, violão, concertina, cavaquinho
			Compasso: Dó M
José Alberto Sardinha	Portugal Raízes Musicais, fascículo 1, Douro e Minho Litoral, 1978	Chula de Paus nº22	Tonalidade: 4/4
			Género: Chula
			Geografia: Resende, freguesia de S. Pedro de Paus
			Instrumentos: guitarra portuguesa, dois violões, dois violinos, bombo
			Compasso: 2/4
			Tonalidade: Dó#M
José Alberto Sardinha	Portugal Raízes Musicais, fascículo 2, Trás-os-Montes, 1986	Nº2 Chula	Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> A melodia do violino começa na nota láb, ou seja, tem a corda meio tom abaixo
			Género: Chula
			Geografia: Santa Marta de Penaguião
			Instrumentos: Tuna de Carvalhais: seis violões, quatro violinos, um violoncelo, uma flauta
			Compasso: 4/4
José Alberto Sardinha			Tonalidade: Sol M

Autor da gravação	Origem da gravação	Nome da Chula	Características
José Alberto Sardinha	Tunas do Marão, cd1	2 - Chula	Género: Chula
			Geografia: Santa Marta de Penaguião
			Músicos: Tuna de Carvalhais
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: Sol M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> igual à gravação chula do fascículo Portugal Raízes Musicais de trás-os-montes
José Alberto Sardinha	Tunas do Marão, cd4, 1993	14 Quadrilha	Geografia: Viariz, Baião
			Instrumentos/Músicos: Tuna de Viariz: rabeca Chuleira, Manuel Pinto Ferreira (Damião); violão: Manuel Miranda Pinto Ferreira
			Compasso: 4/4
			Tonalidade: Sib M
			Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> “Salientamos também a quadrilha, que foi tocada à rabeca chuleira, com a sua sonoridade característica, devendo a audição ter este facto em conta, na medida em que se trata de um violino de braço curto, com imensa dificuldade de colocação dos dedos que pisam as cordas (não falando, in casu, da idade do tocador, que tinha 79 anos). O povo distingue bem as duas rabecas, chamando a uma rabeca de chula e a outra rabeca de música.” Âmbito máximo da rabeca: sib5

Anexo 13 Arquivo pessoal de Vasco Monterroso

Origem da gravação	Nome da Chula	Características
Arquivo pessoal de Vasco Monterroso	chula	Género: chula
		Geografia: Carvalho de Rei
		Instrumentos: rabeca, ferrinhos, bombo, violão, viola, cantador (tocadores da chulada de Carvalho de Rei)
		Compasso: 4/4
		Tonalidade: RéM
		Observações: <ul style="list-style-type: none"> Esta gravação consta de uma cassetes, de data incerta, mas que em arquivo tem assinalado 1990, rabequista Joao Barbosa, cantadeira Gracinda e Cantador Cunha.
Arquivo pessoal de Vasco Monterroso	A vela	Geografia: Carvalho de Rei
		Instrumentos: rabeca, ferrinhos, bombo, violão, viola, cantador (tocadores da chulada de Carvalho de Rei)
		Compasso: 4/4
		Tonalidade: RéM
		Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> Uso de cordas dobradas, como bordão A rabeca soa tecnicamente muito bem, bastante complexa nota mais aguda da rabeca lá5
		Observações: <ul style="list-style-type: none"> Esta gravação consta de uma cassetes, de data incerta, mas que em arquivo tem assinalado 1990, rabequista João Barbosa, cantadeira Gracinda e Cantador Cunha.
Arquivo pessoal de Vasco Monterroso	Chula de Carvalho de Rei	Género: chula
		Geografia: Carvalho de Rei
		Instrumentos: rabeca, ferrinhos, bombo, violão, cantador, viola e cantadeira
		Compasso: 4/4
		Tonalidade: RéM
		Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> Variações semelhantes às da chula de Baião Nota mais aguda da rabeca lá5
Arquivo pessoal de Vasco Monterroso	Chula Amarantina	Observações: <ul style="list-style-type: none"> Indicação de Chulada de Carvalho de Rei em 1979
		Género: Chula
		Geografia: Amarante
		Instrumentos: rabeca, ferrinhos, bombo, violão, viola, cantador
		Compasso: 4/4
		Tonalidade: MiM
Arquivo pessoal de Vasco Monterroso	Chula Amarantina	Outros aspectos musicais: <ul style="list-style-type: none"> Começa a chula com um acorde de duas notas -mi e si Nota mais aguda da rabeca si5 Variações alternam entre acordes de tónica e dominante A rabeca faz variações em colcheias, e escalas

Origem da gravação	Nome da Chula	Características
Arquivo pessoal de Vasco Monterroso	Chula do Rancho de Baião	Género: Chula
		Geografia: Baião
		Instrumentos: rabeca, ferrinhos, bombo, violão, viola, cantador, cantadeira
		Compasso: 4/4
		Tonalidade: DóM
		<p>Outros aspectos musicais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Apresenta 9 variações diferentes, com diferentes números de compasso, não existindo um padrão definido nessas variações. • Quando a voz entra a rabeca duplica a sua melodia • A rabeca nas variações usa mordentes, recorre a repetição de notas em ritmos rápidos e golpes de arco rápidos. Entre as variações ocorrem alternâncias de andamentos mais lentos e mais rápidos. • Quase a chula está em compasso quaternário, mas a parte do canto sofre alterações do compasso consoante a letra. <p>Observações:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tocada por António Alves
Arquivo pessoal de Vasco Monterroso	Chula de Baião	Género: Chula
		Geografia: Baião
		Instrumentos: rabeca, ferrinhos, bombo, violão, viola, cantador, cantadeira
		Compasso: 4/4
		Tonalidade: Dó#M
		<p>Observações:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Esta é a mesma chula que a Chula de Baião, mas meio tom acima, não sei se é a mesma gravação ou se são gravações de datas diferentes.
Arquivo pessoal de Vasco Monterroso	Chula do Tâmega	Género: chula
		Instrumentos: rabeca, ferrinhos, bombo, violão, viola, cantador
		Compasso: 4/4
		Tonalidade: RéM
		<p>Outros aspectos musicais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Começa com acordes da rabeca a dar entrada aos outros instrumentos • Variações semelhantes à chula de Baião e de Carvalho e Rei • Nota mais aguda da rabeca lá5

Anexo 14 Figuras



Figura 1: António Alves, esposa e filha, 2010



Figura 2: António Alves a tocar com um grupo de chula (fotografia, gentilmente, cedida por Deolinda Teixeira)

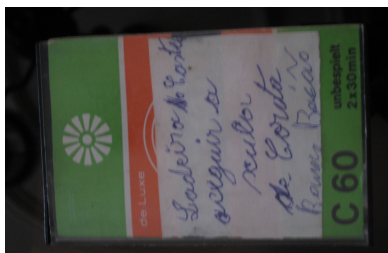


Figura 3: Cassete manuscrita por António Alves



Figura 4: Chula de Ovil, com António Alves, em 1993 (Sardinha 2005, 63)



Figura 5: António Alves na *Revista em Baião* (Cerqueira 2010)



Figura 6: Eu e Alves a tocar, 2010

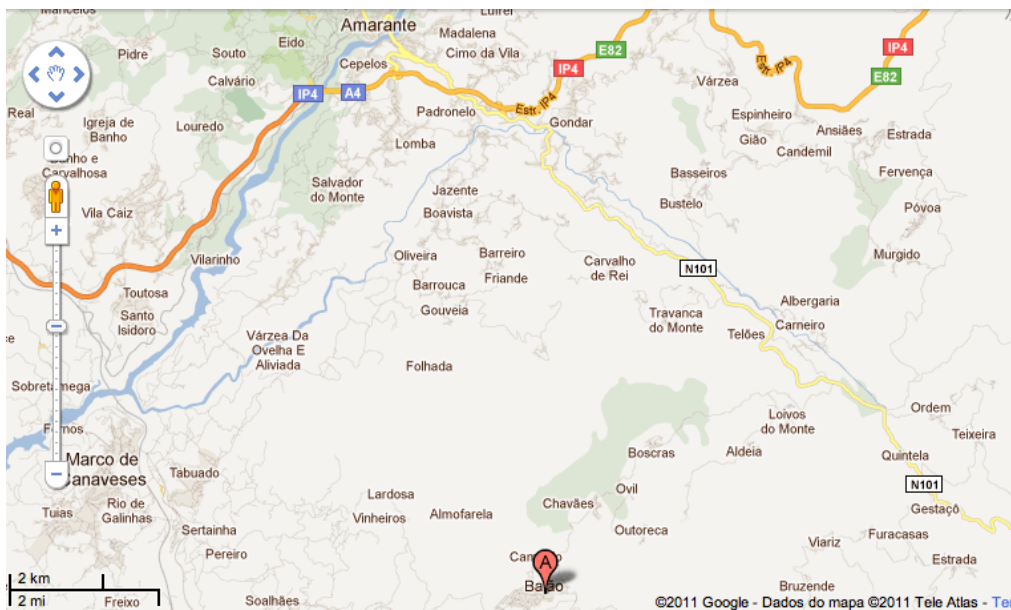


Figura 7: geografias da referidas na história de vida de António Alves



Figura 8: Manuel Ferreira Damião (Sardinha 2005: 325)



Figura 9: Aldeia de Carvalhal de Rei, serra da Aboboreira (fotografia, gentilmente, cedida por José Costa Machado)



Figura 10: Bernardo Ribeiro e Artur Barbosa (fotografia, gentilmente, cedida por José)



Figura 11: Bernardo Ribeiro, no II encontro de em 2007 tocadores de Nisa, em 2003 (fotografia, Costa Machado) gentilmente, cedida pela Câmara Municipal de Nisa)

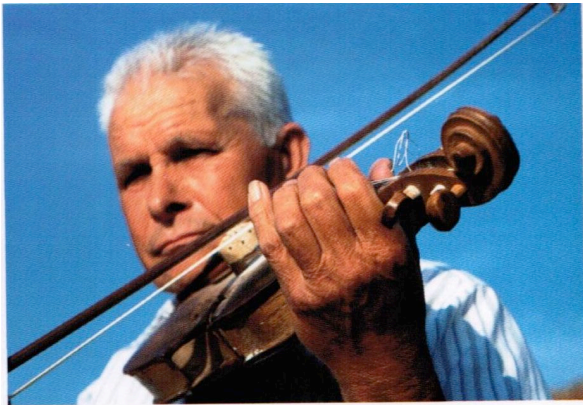


Figura 12: Bernardo Ribeiro em 2004
(Marchi 2006, 69)



Figura 13: Vinil “Chula do Arrabalde de S. Simão”



Figura 14: Rabeca do Rancho Folclórico
“Os Serranos” de Agueda (Marchi 2006: 69)



Figura 15: Rabeca do Rancho
Folclórico de S. Pedro de Paus



Figura 16: Rabeca de Bruno Monterroso



Figura 17: Rabeca de Bernardo Ribeiro (fotografia,
gentilmente, cedida por José Costa Machado)



Figura 18: Rabeca da colecção de José Lúcio (fotografia, gentilmente, cedida por José Lúcio)



Figura 19: Rabeca do Museu da Música



Figura 20: Rabeca construída por António Faria Vieira (fotografia, gentilmente, cedida por António Faria Vieira)



Figura 21: rabeca da colecção particular de Horácio Silva (fotografia cedida por Horácio Silva)



Figura 22: António Faria Vieira, em 2011, a a construir uma nova rabeca Chuleira (fotografia, gentilmente, cedida por António Faria Vieira).

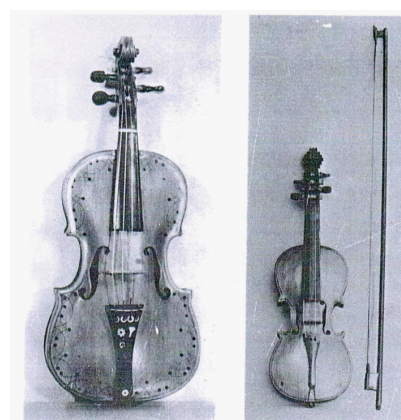


Figura 23: Rabeca Chuleira e Rabeca de Arnoia (Oliveira 1982, 244)



Figura 24: Rabeca Chuleira (sardinha 1997, 7)

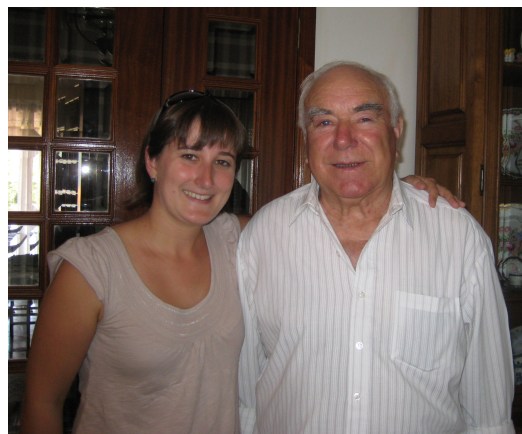


Figura 25: Eu e António Alves

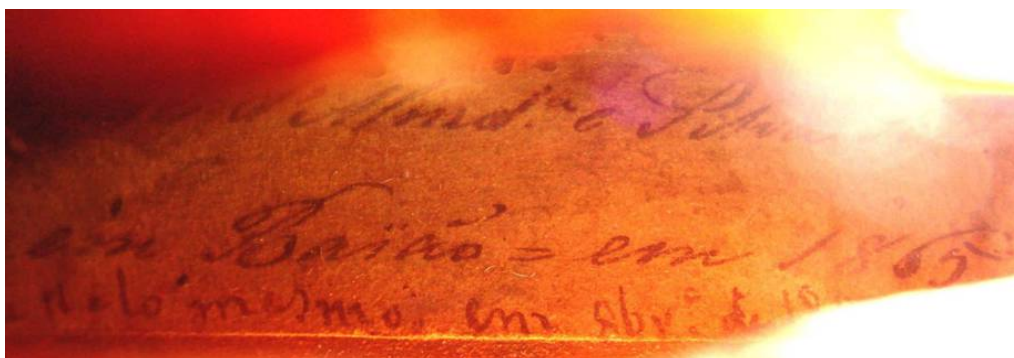


Figura 26: Etiqueta do interior de uma rabeca, construída por Guilhermino d'Almeida e Silva, Baião, 1865 (Fotografia, gentilmente, cedida por José Lúcio)

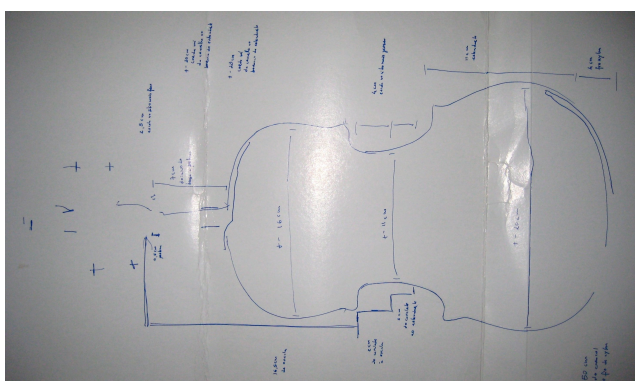


Figura 27: notas de campo, medidas da rabeca de António Alves



Figura 28: Chula (Mello 1962: 68)

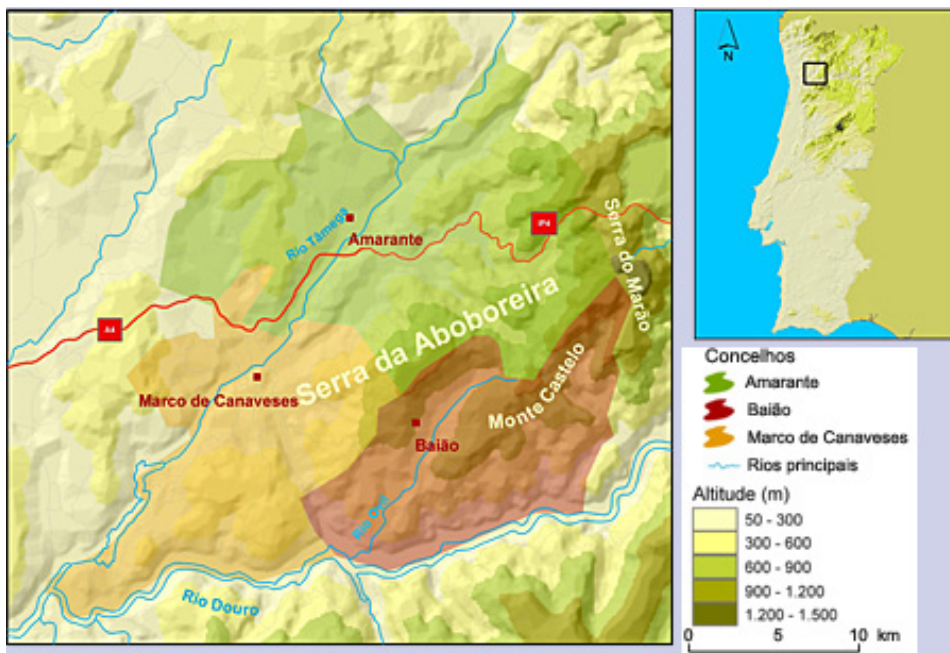


Figure 29: mapa da serra da Aboboreira (Nunes 2004, 148)



Figure 30: mapa das rabecas segundo a literatura de Ernesto Veiga de Oliveira, José Alberto Sardinha e Lia Marchi.

Anexo 15 Exemplos Musicais

Exemplo musical 1: Chula de Tabuado (Oliveira 1982, 298-301)

(♩ = 120)

La Seta

Viola Assombriada

Viola

Fagot

Sanjo

(Canto)

(RAB)

(V. Ass.)

(Viola)

Tri

O

1. Eu da Sol To - a can - ta - (re) Ju - to da Gra - ça - Je Je -

(Canto)

(RAB)

(V. Ass.)

(Viola)

Tri

O

us que nos ge - nu - am - xi - li a -

(♩ ou 63A)

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is arranged for four instruments: Flute (Fl. A.B.), Violin (V. Ass.), Viola, and Cello/Double Bass (C. & D.B.). The music is divided into two systems, each with three measures. The first system includes a double bar line after the second measure, indicating a repeat. The second system includes a first ending bracket over the final measure. The notation is in treble clef for all parts. The Flute part features a melody with eighth and sixteenth notes. The Violin and Viola parts provide harmonic support with chords and single notes. The Cello/Double Bass part uses a simplified notation with stems and flags to indicate the bass line.

OUTRAS VARIAÇÕES
NÃO TRANSCRITAS

CODA

Handwritten musical score for "The Rose Tree" featuring parts for (Ras), (U. Ras), (Vocal), and a guitar/bass line. The score is written on five staves with treble clefs and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is in 4/4 time and consists of five measures. The (Ras) part is a melody with eighth and quarter notes. The (U. Ras) part features chords and single notes. The (Vocal) part has a simple harmonic accompaniment. The guitar/bass line at the bottom consists of a single note per measure.

[illegible]

(RAB.)

(V. ASS.)

(O Canto, interrompe as variações instrumentais da RABECA e VIOLÃO ASSURDINADO, QUE IMEDIATAMENTE ASSIM ATOLAR A DO B;)

(A)

RABECA
CANTO
V. ASS.

1. QUAN-DO EM A — QUI CHE-GUEI — (B), QUAN-DO EM A — QUI CHE-GUEI — (B), 3º-TEI —

1º e 2º VIOLAS, em Acorde de DO e SOL, com o VIOLÃO →

VIOLÃO SÓLO

Δ E 4/4

Θ E 4/4

(A retomada f. é arbitrária)

f. m. Φ, no final de 6.;

CANTO
(RAB.)
(V. ASS.)

— LHOJ NO MUNI — DO

1. FIM AQUI NOS BRASOS DOUTRO (bis)
MAI SEI COMO NÃO MORRI

4. DE ANARANTE FUI NASCIDO (bis)
NO CUBERA (?) baptizado

6. EU VOS PEÇO POR FAVOR
SE FOR DA Vossa VONTADE
SE PARECER UM BOCADINHO.

1º e 2º VIOLAS

VIOLÃO SÓLO

Δ E 4/4

Θ E 4/4

(B)

CANTO
(RAB.)
(V. ASS.)

3. MAS EN-LA-VOU — SE — VA GUA-TO — ANO — AI, PELA MAN-TI-LHO, MAS EN-LA-VOU — SE NA-VA GUA-TO —

1º e 2º VIOLAS

(1º e 2º VIOLAS, em Acorde de DO e SOL com o VIOLÃO)

VIOLÃO SÓLO

Δ E 4/4

Θ E 4/4

(A retomada f. é arbitrária)

CANTO
(RAB.)
(V. ASS.)

5. Sou de FREGUESIA DA ARNÚA
DE CECILIA DE BASTO
E DA NINA SOU SEPÁRIO

1º e 2º VIOLAS

VIOLÃO SÓLO

Δ E 4/4

Θ E 4/4

Chula de Baião

